

Драгана Јеремић-Молнар
Факултет музичке уметности
Београд
Александар Молнар
Филозофски факултет, Београд

UDK: 316.72
Оригиналан научни рад
Примљен: 10.9. 2008.

„МАТЕРИЈАЛ“ У АДОРНОВОЈ СОЦИОЛОГИЈИ МУЗИКЕ

У чланку аутори се баве музичким „материјалом“ као кључним концептом Адорнове социологије музике. Као синтеза две, идеолошки супротстављене – Шенбергове и Марксове – традиције, Адорнов „материјал“ комбинује такође супротстављена значења. С једне стране, у њему одјекује Шенбергова теорија односа између тона (као природног феномена) и несвесног „нагона“ (који композитора трансформира у оруђе природе, али и целокупног човечанства). С друге стране, Адорно је следио Маркову општу теорију капитализма (сви културни феномени су детерминисани материјалном производњом), са једном круцијалном иновацијом. Адорнов „материјал“ је одражавао изостајање истинске комунистичке револуције, уместо њене припреме (у недрима тоталитарног капитализма). Као резултат Адорнове „негативне дијалектике“ у области музике, он је носио поруку осујећене апокалипсе.

Кључне речи: музика, материјал, капитализам, атоналност, револуција

Схватање музичког “материјала” у теорији Теодора Адорна (Theodor Adorno) представљало је једну специфичну синтезу Шенбергове (Schönberg) и Марксове (Marx) теорије. Шенберг је био релевантан због своје теорије тона као акустичког феномена, који музици увек даје објективно упориште (у природи), и несвесног “нагона”, чије дејство композитор осећа у себи као манифестацију не само природе, него и целокупног људског рода, због чега се може говорити и о десубјективирању стваралачког поступака. Иако је, за разлику од ове Шенбергове теорије, Адорно у својој социолошкој теорији музички “материјал” дефинисао искључиво као друштвено-историјску категорију – “сидиментирани дух, друштвено преформирано” – он је ипак задржао Шенбергову премису о несвесној повезаности композитора с целим људским родом, која у битном десубјективира цео композициони процес. С друге стране, Адорно је модификовао и Маркову општу социолошку теорију капитализма. Половином 20. века било је већ сасвим јасно да развој производних снага у капиталистичком друштву не доводи до аутоматског покретања (комунистичке) револуције у производним (и свим осталим друштвеним) односима, како је то очекивао Маркс, па је Адорно свој музички “материјал” конципирао тако да “одражава” не развој производних снага (како би ортодоксна марксистичка теорија захтевала), него спреченост производних снага да проузрокују

уништење тоталитарног капитализма и покретање и успешно окончање комунистичке револуције. Музички „материјал“ био је, све у свему, гласноговорник „негативне дијалектике“, која је „занемела“ због изостајања апокалиптичког расплета светске историје и одлагања закорачења у царство Божје на земљи. У том смислу је Лидија Гер (Lydia Goehr) заиста била у праву када је Адорнову марксистичку концепцију негативне дијалектике сврстала у романтичарску традицију, која је започела Новалисовом (Novalis) теоријом лебдења између екстрема, која је дошла до изражаја и у Шенберговој „смртној игри принципа (Totentanz der Prinzipien)“ (Goehr, 2003: 620) и која је – у времену када је већ било извесно да се комунистичка револуција још задуго неће десити (ако се уопште икада и деси), као и да „Октобарска револуција“ није имала онај светскоисторијски значај какав су јој у почетку приписивали ортодоксни марксисте – могла да рефлектује једино „лебдење“ између превазиђеног капитализма и још незапочетог комунизма. Притом је и Адорнова „смртна игра принципа“, баш као и Шенбергова, али на сасвим другачији начин, требало да изађе у сусрет жељи модерног човека (разочараног у све модерне идеологије) да избегне пут ка смрти и да очува наду у „истинити“ живот (Goehr, 2003: 623) – шта год то значило.

„Материјал“ Шенбергове атоналне музике

Адорнов кључни став је гласио да музички „материјал“ свакоме ко је „технички искусан“ омогућује јединствену спознају: да су у модерној музици – најкасније до 1921. године, када је Шенберг компоновао прву додекафонску композицију и када је Лењин био принуђен да прекине револуцију у Совјетском савезу и уведе НЕП – превазиђена сва „средства тоналитета, дакле средства свеукупне традиционалне музике“, јер су постала „лажна“ (Adorno, 1989a: 40; упор. и Dahlhaus, 1990: 307-308). „Зрење“ музичког материјала, детерминисано негативном дијалектиком модерне епохе (у којој, противно Марксовим прогнозама, производне снаге нису довеле до револуције у производним односима), детерминисало је даље „технички најискусније“ композиторе – позног Бетовена (Beethoven) и позног (додекафонског) Шенберга – на револуционарне кораке у правцу „еманципације дисонанце“ и разбијања постојећег хармонског еквилибријума.¹ Бетовен у својим позним делима, до-

¹ Адорно је посебно инсистирао на томе да су оба поменута композитора одлучујуће композиционе пробоје начинила у позним периодима свог стваралаштва: „Баш као што је Маркс тврдио да до револуција не може доћи пре него што све снаге не сазру у материци старог друштва, тако и [Адорнова] деконструктивна реализација ограничења хармоније зависи од тога да ли уметник/уметница увиђа све хармонске могућности у материјалу са којим ради. До таквог пуног развоја хармонских могућности долази тек с мајсторством, који уметник постиже у својој зрелости. У свом позном стилу, уметник/уметница (у случају да заиста има позни стил) може деконструисати дело своје зрелости и ослободити дисонантне, дебалансирајуће снаге, кроз које субјект поново долази у аутентични однос са светом“ (Witkin, 1998: 58). Ипак, иако се у тој концепцији несумњиво

душе, није “надишао” тоналитет, већ га је само “поларизовао”, али је већ то било довољно да му Адорно припише храбру вољу да одбије да помири екстреме и одбаци “оно афирмативно, оно хедонистичко, што иначе постоји у музици”, чиме је успоставио “везу с неким феноменима модерне музике, као што је реченица Арнолда Шенберга ‘Моја музика није лепа’” (Adorno, 2004: 271). Тако је “истина” револуционарности Бетовеновог позног дела постала транспарентна тек из Шенбергове (још револуционарније) додекафоније, чију је “истинитост”, опет, утемељио изостанак комунистичке револуције (односно первертирање Октобарске револуције) – а све то захваљујући отворености обојице композитора да у својој поодмаклој животној доби постану медијуми кроз које се оглашавао мистични друштвено-економски ентитет, звани музички “материјал”.

Наравно, да би остао доследан својој недоследности, Адорно је на другом месту *Филозофије нове музике* немогућност компоновања тоналне музике приписао једноставној отупелости (“атомизованих” и “сломљених”) композитора, који више и немају потребе да “лажу” јер немају оне композиторске врлине које су красиле класичаре (и романтичаре). “Толико је субјект фиксиран у садашњој фази да је све што би могао рећи већ речено. Толико је окован својим ужасом да више ништа не може рећи што би вредело да се каже. Толико је беспомоћан пред реалитетом да се већ сама претензија да се изрази граничи са таштином, премда му нека друга претензија готово уопште није допуштена. Толико је постао усамљен да се не сме озбиљно надати да постоји ико ко би га разумео. Занемевши, с Веберном [Webern] је абдицирао музички субјект и препустио се у руке материјалу, а овај му ипак не пружа ништа друго осим одјек занемелости” (Adorno, 1989a: 108). Свеједно за шта се одлучи, за тоналитет или за атоналитет, композитор ће пре или касније схватити да ће једини “истинити” корак направити ако, под диктатом “материјала”, “занеми” и престане да компонује, препуштајући се ужасима властите “отупелости” и страхотама капиталистичке “реалности”.

Тако се, на крају крајева, показује да тоталитарно “управљани свет” капиталистичке привреде у последњем стадијуму свог развоја (можда баш непосредно пред пропаст, са доласком “демона који уништавају тоналитет”?) своју “истину” више не може имати ни у додекафонској атоналној музици и да су и тоналитет, и атоналитет изгубили упориште у робно-новчаној размени. Иако је у таквом застрашујућем свету номинално и даље важила Гринбергова (Greenberg) теза о цепању уметности на кич и авангарду (Adorno, 1989a:

инспирисао Марксовом теоријом “детерминистичког” утицаја развоја производних снага на производне односе, потребно је поновити да је Адорно у музичком „материјалу“ намеравао да изрази негативан исход покретања (комунистичке) револуције, или, другим речима, “истину” да друштвена збиља више не дозвољава “превазиђену” музичку лепоту, (предкапиталистичку или посткапиталистичку) хармонију и “природну срећу” консонанци.

19),² Адорно је на појединим местима у *Филозофији нове музике* већ могао да самоуверено констатује да се “фетишки карактер” с масовне уметности (кича) пренео и на додекафонску авангардну уметност (Adorno, 1989a: 70), чиме је у крајњој линији отпала и последња могућност постојања било какве истински авангардне алтернативе кичу. Тоталитарном капитализму, у којем су “занемели” сви који су спознали “истину” заробљену у “материјалу”, одговарала је једино тоталитарна фетишистичка музика, која напослетку трансцендира и сам дуализам авангарде и кича.

Узме ли се у обзир све оно што је Адорно писао у чланку “О фетишком карактеру у музици и регресији слушања” из 1938, јасно је да је његова оптужба авангардне додекафоније за “фетишизам” имплицирала и оптужбу за садомазохизам, за стварање “провизоријума” који не могу да обуздају “праскање гнева” (упор. Adorno, 1973: 45). Иако је ту тезу пропустио да јасно и консеквентно експлицира,³ на њене трагове се може наићи спорадично у *Филозофији нове музике* и другим списима посвећеним модерној музици.⁴ Тако је на једном месту Адорно констатовао да са дванаесттонском лествицом Шенберг није могао да доврши дела са “великом формом” зато што све што се “у њој дешава упозорава на насиље. [...] Без насиља не иде, јер начин компоновања, поларизован на екстреме, управља своју критичку оштрицу против идеје тоталитета форме. Дванесттонска техника жели измаћи овој значајној критици” (Adorno, 1989a: 93). Бесповратно уплетена у спиралу насиља, дванаесттонска техника је само увећала своје деструктивно дејство у покушајима да буде део великих форми. Велике форме, баш као и идеал хармоније на којем су саздане,⁵ биле су део “материјала” који их је у 20. веку немилосрдно обесмишљавао, тако да је Шенбергова додекафонска уметност “највишег захтева” била осуђена на то да негира “форму као тоталитет” и трансцендира

² Шенберг је на одређени начин антиципирао Гринбергову и Адорнову оштру дијалогичност када је у *Учењу о хармонији* написао да композитор има избор између стварања истините музике и музике која ће код публике провоцирати “јефтину радост јефтиним орнаментом, јефтиним украсом” и неће моћи да буде ништа друго до “она кичаста привидна уметност, коју мора мрзети свако ко стреми истинитом” (Schönberg, 1911: 224).

³ Тај закључак је експлицитно формулисао Кристијан Мелерс (Christian Möllers) у анализи Шенберговог Трећег гудачког квартета (упор. Vogel, 1984: 403).

⁴ Тако је нпр. у тексту “*Vers une musique informelle*” Адорно оптужбу за “мазохизам” усмерио у другом правцу: “Можда ће се једном чудити колико се мало музика обрадовала својој слободи, колико се краткорочно позивала и на филозофски фаталне везе: мазохизму. Нелагода еманциповане музике што се све може смети, преноси се даље као репресивни поредак света” (Adorno, 1963: 397).

⁵ “Што више напредује владавина над природом, то је за уметност мучније да тај нужни напредак препознаје у себи самој. У идеалу хармоније она наслућује блискост са управљаним светом, при чему њено супротстављање том свету кроз растућу аутономију ипак продужује владавину над природом. Ова је њена властита ствар, баш као што је и њена супротност” (Adorno, 1989b: 237).

је у нешто “фрагментарно” (Adorno, 1989b: 221-222). Фрагментарност додекафонске музике у нечему што је требало да наликује великим формама показивала је тако двоструку деструктивност: аутодеструктивност појединачног, која је створена откидањем од онога што је некада заиста била целина спојена идеалом хармоније, и његова деструктивност према ономе што сада безуспешно покушава да буде целина, али у томе не успева зато што га “материјал” раскринкава као “лажно”.

Основни облик фетишизма који се може пронаћи у додекафонској музици јесте свакако фетишизам броја дванаест (чију је другу страну чинило Шенбергово сујевреје према броју тринаест). С тим у вези, Адорно је оставио једну контрадокторну изјаву: “Са сваким новим тоном [у мелодији која коинцидира са дванаестотонским низом] избор преосталих тонова је мањи, док код последњег више уопште и нема избора. Очигледна је принуда у томе. Али она не настаје само калкулацијом. И ухо је спонтано извршава”, када следи “окончавајућу снагу, која је постављена у дванаестом тону” (Adorno, 1989a: 72-73). Није ни мало спорно да самонаметнута обавеза консеквентног поштовања (фетиша) броја дванаест очигледно следи логику насиља, које се повећава како се нижу тонови, достижући кулминацију код последњег тона, који се намеће са огољеном принудом. Међутим, оно што збуњује јесте Адорнов наставак: да људско ухо само тражи да после једанаест тонова низа чује и дванаести, јер дванаести тон наводно поседује неку мистичну “окончавајућу снагу” (равну гравитационој снази тонике). Нешто касније у *Филозофији нове музике* Адорно је тврдио да “експериментишуће ухо” увек може да нађе “напетост и опуштање [...] у вирутелном дванаестозвуку” (Adorno, 1989a: 80). До сада нико није успео да докаже постојање ове способности “експериментнишућег”, а поготово “обичног” слушаоачевог уха да чује ову “окончавајућу снагу” дванаестог тона.⁶ Ипак, то не значи да је Адорну напросто отела једна бесмислица. Његова је намера била брижљиво смишљена и смерала је ка томе да релативизује критику дванаесттонске технике једним олако набаченим, али зато невероватно далекосежним аргументом, који би (да је тачан) имао спектакуларне антрополошке импликације: Шенбергова додекафонија би заиста омогућавала људском уху да напусти “примитивну” тоналну гравитацију у корист неупоредиво “супериорније”, дванаесттонске, и да почне да осећа музичку “истину” (или “лепоту”, свеједно) управо у ономе што се из перспективе “примитивне” склоности тоналитету чинило фетишис-

⁶ Како Фогел (Vogel) исправно констатује, Адорно је морао знати да је сам Шенберг (како показује његово писмо свекру Колишу (Kolisch), који је водио Колиш-квартет) оспоравао смисленост покушаја слушалаца (и извођача) да реконструишу оригинални низ додекафонске композиције, што и не чуди, с обзиром да се само компоновање темељило на компликованом комбиновању 48 претходно припремљених низова. “Слушалац који би хтео да испуни Адорнов захтев да ‘за себе понови цео посао компоновања’ морао би да управо тако да поступа и да увек при руци има 48 низова” (упор. Vogel, 1984: 383).

тичком принудом. Ипак – управо у духу *Totentanz der Prinzipien* – Адорно је одбијао да тако нешто отворено тврди (то би, на крају крајева, обесмислило његову властиту “негативно-дијалектичку” позицију), баш као што, с друге стране, није желео ни да потпуно разљути (још увек живог и њему нимало склоног) Шенберга бацањем његове додекафоније у блато фетишизма (где ју је већ чекала “лака” забавна музика). Зато његов аргумент “окончавајуће снаге” дванаестог тона показује обележје лошег компромиса: имплицирајући спектакуларни антрополошки “напредак” (који се косио с апокалиптичким гледањем на тоталитарни капитализам), он је морао бити остављен само у торзу, како би давао “избалансирану” слику о додекафонији и спречавао логично питање о могућностима разликовања између различитих облика фетишизама у модерној музици. Стога и не чуди што је у каснијим годинама Адорно више нагињао ка мање спектакуларном, али зато ништа мање погрешном истицању “поткожног”(?!?) деловања дванаесттонске музике (упор. Vogel, 1984: 384). Промена органа перцепције дванаесттонске музике – од уха ка кожи (евентуално, поткожном ткиву?) – јасно је указивала и на промену у очекивању да ће публика у неко догледно време постати пријемчивија за ту врсту музике.

Било како било, фетишизам броја дванаест није био и једини извор (садомазохистичког) насиља додекафонске музике. У некрологу Шенбергу из 1952, Адорно је додао још један веома битан извор, који се тичао неспособности додекафоније да се одупре “рестаурацији” појединих реликата “превазиђеног” тоналитета.⁷ Додекафонска музика није била у стању да се отме “идентитету октаве”, која је у себи носила “нешто ‘тонално’ и нешто што ремети равнотежу дванаест полутонова” (Adorno, 1976: 208). Иако је додекафонија већ сама по себи имала насилни потенцијал – у свом “беспомоћном опонирању светском кретању, њен гест је агресиван”, а тон “претећи” (Adorno, 1963: 348) – он се до експлозивних размера увећавао у композицијама у којима се атоналност мешала са појединим рехабилитованим елементима тоналитета. Повратак октави, па и самом тоналитету, у Шенберговој композицији *Ode to Napoleon Buonaparte* за рецитатора, гудачки квартет и клавир, оп. 41, били су за Адорна коначна потврда да такви хибридни експерименти стварају највећу “насилност и нечистоћу склопа” (Adorno, 1976: 209). Логика Адорновог аргумента веома је јасна: пошто је пропадање музике Запада текло прогресивно – пратећи друштвену пропаст у “бази” – од тоналитета, преко атоналитета, па све до “занемљивања” од ужаса, то је свако преокретање тог тока – чему је Шенберг био све склонији у свом касном стваралаштву – било равно “реакцији”, “лажи”, и морало се одражавати у повећању еруптивности музичког насиља. “Повратак Наполеона са Свете Јелене”, којем је Шенберго-

⁷ По мишљењу Мартина Фогела, Адорно је био против дванаесттонске техника по највише због тога што је била много изложенија опасности од повратка тоналитету од “слободне” атоналности (Vogel, 1984: 335).

ва фантазија све више нагињала, био је немогућ, историјски неодржив, и Адорно је то желео да посебно нагласи позивањем на “насиље” (према историји). Позивајући се на диктат “материјала”, који је, са фетишизмом додекафоније, музици Запада наметнуо и садомазохистичку агресивност, Адорно је одбијао да се подробније позабави том агресивношћу – сматрајући је акциденталном и на неки начин сличном оној која се појављује у забавној музици – док је оно најпогубније насиље које је избијало из спојева “прогресивне” атоналности с “реакционарном” тоналношћу проглашавао искључивом последицом анахроности таквих спојева и њиховог супротстављања наводно неумитном току историје музике Запада (ка “занемљивању” од ужаса).

Нема никакве сумње да Адорну припада заслуга за увођење проблематике музичког насиља у социолошки дискурс уопште; још мање има сумње да је Адорно заслужио за оштроумно евидентирање насилног потенцијала додекафоније, а поготово неких Шенбергових (и не само Шенбергових) дела у којима су се мешале тоналне и атоналне компоненте. Међутим, веран марксистичкој варијанти јудео-хришћанске традиције апокалиптичког мишљења, Адорно није ни помишљао да ово насиље проблематизује у контексту деструктивности саме идеје авангарде, која је у области музике нашла своје утемељење у додекафонској атоналности. Уместо тога, његово коначно објашњење за објективни пораст насиља у Шенберговом стваралаштву у периоду 1933-1951. гласило је да је приближавање Армагедону – уз неизбежно позивање на Аушвиц – утицало на “скрућивање” и “фетишизовање” музике у саму додекафонију, док су Шенбергови напори да се отме овој “објективној законитости” и удахне својој додекафонској музици нови живот уз помоћ “превазиђених” рудимената тоналитета представљали неуспеле покушаје негирања Армагедона (као и негирања историјске јединствености и значаја самог Аушвица), из којих се јављало само ново насиље.

Карл Далхаус (Carl Dahlhaus) је био сасвим у праву када је једном приликом приметио “да је Адорнова теорија снажно противурјечила интенцијама Шенберга и да се у битним цртама слагала с импликацијама серијалне музике које још уопште није било у вријеме писања *Филозофије нове музике*”, као и да је, “зато што је дванаесттоноску технику интерпретирала као систем с присилним карактером *Филозофија нове музике* утицала на настанак или барем на ширење серијалне музике током 50-их година” (Dahlhaus, 1990: 308). Иако се често узима да је авангардни серијализам представљао логичан исход Шенбергове додекафонске музике, Адорнова се естетика ипак чини, како је исправно приметио Далхаус, његовим једнако важним, ако не и важнијим иницијатором. Основна противречност Шенберговог атоналног музичког пројекта, коју су његови позни “излети” у тоналитет само још више заострили, састојала се у томе што је он наставио да поштује тоналној музици својствени примат дванаестоделне поделе октаве, као и саму октаву (Federhofer, 1998: 131). Консеквентнији ствараоци авангардистичке музике – заговорници серијализма и алеаторике – у другој половини 20. века су ту противречност

брзо схватили и још брже је елиминисали (нарочито у електронској и конкретној музици), али је жар с којим су се обрачунавали са Шенбергом, проглашавајући га или превише конзервативним или чак реакционарним, одавао и њихову жељу да искорене јављање ове nelaгоде и отклоне сваку сумњу да је атоналном музиком већ увелико отпочело оно што је Атали називао “друштвом слободне композиције”.

Парадоксална веза између авангардног елитизма (без обзира на то да ли су његови заговорници наговештавали долазак “друштва слободне композиције” или су оплакивали његово изостајање) и ширења буке у модерној музици лежи у имплицитном забору звука музике и фетишизације нотног записа, односно онога што је Суботникова (Subotnik) називала “структуралним слушањем”: “За Адорна је, у ствари, ‘зрела музика’, која се изједначава са том ‘поткожном’ структуром у којој индивидуални интегритет може да се нада пружању отпора или чак трансцендирању друштвене идеологије, ‘постајала сумњичава према реалном звуку као таквом’. [...] Адорно је хвалио Шенбергову аскетску ‘негацију свих фасада’, коју је препознавао и код позног Бетовена, и прогнозирао долазак времена када ће ‘мукло, имагинативно читање музике моћи да учини свирање онако излишним као што је говор начињен читањем записаног материјала’ (Subotnik, 1995: 162). У том смислу, марксистички оријентисани Адорно није начинио никакав битан корак даље у односу на Шенбергов кабалистичко-нумеролошки инспирисани мистицизам: у оба случаја је елитизам посвећеника у додекафонску музику – као једино замисливу “музику будућности” – искључивао бригу за “реални звук” (као заправо најмаргиналнију “фасаду”), који се мирно могао претворити у неслушљиву буку, само ако су у “записаном материјалу” могли бити реконструисани “низови” и сви они додекафонски реквизити које је и сам Адорно, када је писао непристрасније, сумњичио за “фетишизам”.

Испоставило се да је време било најнеумољивији судија Шенберговог и Адорновог музичког елитизма, заснованог на принципима структуралног слушања/читања. Пошто је целокупна еманципаторна претензија додекафонског експеримента почивала на лошим темељима, то су сви покушаји њеног поспешења кроз радикално дисциплиновање (ка серијализму) или хаотично разобручење (ка алеаторици) завршавали само ширењем бесмислене буке, уместо музичким “напретком”. То објашњава ону “негативну популарност” који су већ уочили музиколози (упор. Veselinović, 1983: 5 и даље) у тежњи авангардних композитора у другој половини 20. века да шокирају, да скандализују, да се намећу у медијима масовне комуникације и стварају сопствени свет моде. Компензовање непопуларности компоноване музике⁸ оваквом

⁸ Узрок непопуларности авангардни композитори су најчешће тражили у публици, оптужујући је да је конзервативна и да не жели да прихвати оно што је ново, боље и, нужно, супериорније у односу на старо. Ипак, те оптужбе су биле неутемељене. “Човечанство је увек спремно да новине прихвати са или без оклевања, ако их спозна као сврховите, корисне или смислене. За одбијање на које наилази Нова музика не може се оптужити

врстом борбе за пажњу и признање, као и “афектацијом уметничког поретка”, имало је једини циљ у томе да маскира реално постојећи “унутрашњи хаос” те музике (Scruton, 1999: 471). Зато је Мишел Фуко био сасвим у праву када је, у дискусији са Пјером Булезом (Pierre Boulez), приметио да у јавности дезавуисана авангардна музика није жртва ни тржишта, ни (конзервативних) конзерваторијума, него жеље њених стваралаца да јој очувају “оштрицу” (Foucault i Boulez, 1985: 11) и то – треба одмах додати – не само према свему “класичном” и “комерцијалном”, него и према свему слушљивом, односно према звуку уопште. Ослободивши се Шенбергових искрених композиторских дилема и скупла, као и Адорнових марксистичких идеологема, музички авангардизам је “напредовао” у егзактности серијалних партитура, чија неслушљивост не само што је са Штокхаузеном (Stockhausen) попримила “комичне” размере, него је већ у потпуности вратила музику “из интенционалне у материјалну област; јер оно што чујемо, слушајући Штокхаузенове *Gruppen*, на пример, управо је оно што не чујемо у Бетовеновој симфонији: серија звукова, произведених из многобројних различитих извора у физичком простору, насупрот покрету тонова који се окупљају и одговарају један другом у њиховом сопственом простору” (Scruton, 1999: 281).⁹

Али, ако је тачна Далхаусова претпоставка да је Адорно дао незанемарљив, можда и кључан допринос превазилажењу додекафоније у правцу радикалног серијализма половином 20. века, онда се мора одмах додати да је даља прогресија насилности серијалне музике стваране педесетих и шездесетих година била најбољи арбитар (не)успеха Адорнове социологије нове музике. Јер, музичко насиље је очигледно расло током самог процеса “скрућивања” и “фетишизовања” музике од лабавије додекафоније ка беспопштедном серијализму, иако то насиље није било последица неког наводног Арма-

слушалац, јер он тако природно реагује на основу његове предиспозиције. Акустичко опажање као последњи стадијум чулног запостављања, које је непрестано напредовало од додекафоније ка серијалној музици и алеаторици, не може ни да задовољи ни да уништи захтев за музиком. А када дела прошлости добију неслућени значај онда је то због тога што садашњост не нуди никакав или нуди мањкав надоместак” (Federhofer, 1998: 131).

⁹ Полазећи од аксиома постављеног у ранијој студији о естетичком доживљају – наиме, да “музичко разумевање обухвата извесне капацитете за доживљај који су у извесном смислу *sui generis*” (Scruton, 1974: 183) – Роџер Скрутон је нарочито апострофирао велике напоре, које су серијалних композитори од Шенберга до Штокхаузена морали да предузимају како би негирани ове капацитете. “Претпоставка је да ће нас, када будемо научили да слушамо на тај [нови] начин, обасјати потпуно нова врста музичког поретка и да ће тонална очекивања бити коначно неутрализована. Чак и да је тако, потребна је значајна вештина да би се обмануло тонално ухо. Акорди морају да садрже мале секунде, тритонусе, или септимае, избегавајући терце (*triads*); понављање мотива не сме да води понављању тонално значајне ноте или хармоније; бас-линија мора бити држана у константном покрету. Принуде које произлазе из настојања да се буде систематски атоналан скоро да су једнако велике као оне садржане у самом језику тоналитета. Али, оне настају, барем делимично, из негације, из покушаја да се нешто *избегне*” (Scruton, 1999: 283).

гедона (и оспоравања признања његовог постојања), него авангардног дискурса, у којем је модерном добу прилагођена архајска апокалиптичка духовна матрица. На крају крајева, патетика естетике која тврди да се “после Аушвица” више ништа паметно не може написати, компоновати итд. Идеологија је прикривања не само епохалног неуспеха разноликих авангардних пројеката, него и њихове директне уплетености, логиком апокалиптичког призивања краја историје, у геноцидне ерупције насиља – од оног библијско-јеврејског, над народом Магога, до оног аријевско-немачког над самим народом Јевреја. Болшевичка зверства у Совјетском савезу, баш као и зверства националсоцијалиста почињена широм Европе, легитимна су чеда племени-тог, светско-усређитељског утопизма њихових авангардних идеја-водиља, која се на најбољи начин нуде оној уметности која се руководи не Адорновом, већ Шилеровом (Schiller) естетиком.

Бетовен као кључ решења загонетке модерне музике

Адорно је на једном месту записао да у “психоанализи није ништа истина до њених претјеривања” (Adorno, 1987: 45). Као и за Фројда (Freud), тако је и за самог Адорна важило упрво обрнуто: истина се код обојице помањала свугде где би се уморили од претеривања. Разумљиво је што комунистичком есхатону верни Адорно није могао имати разумевања за касна Шенбергова дела, која су својим делимичним повратком тоналитету обеснаживала суд о “историјској” преживелости тоналитета и која су својим бескомпромисним јудаистичким конфесионалним импулсом морала иритирати његово најинтимније комунистичко правоверје. Па ипак, управо се у релативизацијама тог суда – у спорадичним предасима од претеривања у придавању додекафонији улоге весника предстојеће свобухватне катастрофе Запада – Адорнов однос према Шенберговом стваралаштву показивао као најзанимљивији. На једном месту *Филозофије нове музике* он је написао: “Бетовен је смисао тоналитета репродуковао субјективном слободом. Нови поредак дванаесттонске технике виртуелно гаси субјект. Велики тренуци касног Шенберга добијени су исто толико против дванаесттонске технике колико и помоћу ње” (Adorno, 1989a: 70). На овом месту манифестована спремност да “касном Шенбергу”, оном истом који је поклекнуо под искушењем рехабилитације појединих елемената тоналитета, ода заслуге постигнуте “против дванаесттонске технике” – настало као последица темељне амбиваленције према додекафонији као историјској нужности и, истовремено, естетској несрећи (Dahlhaus, 1988: 159) – водила је Адорна ка – са становишта његове социолошко-музичке теорије – опасном закључку да је касни Шенберг био следбеник Бетовенове “субјективне слободе” управо тамо где се ослобађао притиска дванаесттонског “скрућивања”, тј. тамо где је престајао да “фетишизује” два-

наесттонски низ као својеврсни “музички први принцип”.¹⁰ Напоследку се више није знало шта је “заповедао” музички “материјал” позном Шенбергу: да ли да се и даље удаљава од тоналитета, одражавајући на тај начин “лебдење” између превазиђеног капитализма и још неотпочетог комунизма, или да почне да му се приближава у име “субјективне слободе” (која је ипак налазила снаге да се помаља и испод “скрућене” надградње тоталитарног капитализма).

Немогућност да разреши ту дилему спречавала је Адорна да овај занимљив увид на одговарајући начин развије и доведе до опипљивијих социолошких закључака. Штавише, из Адорнових континуираних неуспеха да током више од тридесет година (1937-1969) барем колико-толико одмакне у писању кључног дела његовог целокупног бављења музиком – књиге о Бетовену¹¹ – видљива је његова располућеност између убеђења да у Бетовеновом стваралаштву лежи кључ загонетке модерне музике и немогућности да *на основу властитих социолошко-музичких премиса* ту загонетку на задовољавајући начин и реши.¹² Адорново поређење “истинитости” компоновања Бетовена и

¹⁰ У том контексту постаје занимљива и Адорнова похвала на рачун Малерове (Mahler) музике, која је “лебдела” не само зато што се ослободила од “центра гравитације”, него и зато што се њен композитор није оптерећивао “музички првим принципима” (Adorno, 2004: 38). Из те перспективе би Шенбергова додекафонија представљала негацију романтичарског хроматизма, која је у Малеровој музици достигла врхунац своје “лебдеће” слободе.

¹¹ Најразноврснији материјал из овог дугог периода, пронађен у Адорновој заоставштини, објављен је постхумно у редакцији Ролфа Тидемана (Rolf Tiedemann) (упор. Adorno, 2004).

¹² Иако је, наравно, тешко рећи какву би на крају аргументацију Адорно развио у књизи о Бетовену, неки фрагменти сугеришу слику Бетовена који престаје да игра “смртну игру принципа” и почиње да ствара праву музику *смрти*. Пишући да је већ позни Бетовен започео са компоновањем музике која није лепа, наговештавајући тако Шенбергову (додекафонску) музику, Адорно је дошао до узнемиравајућег закључка: “Отуда осећај да се ради о нечем озбиљном и зато се у његовим последњим квартетима слутио њихов однос према смрти. Последњи квартет је заиста с необузвано дивљим и виолинским последњим ставом нешто као игра смрти” (Adorno, 2004: 271). Овде више није била реч о Бетовеновом развоју, којег је логика музичког “материјала” довела до негације индивидуалности “у служби већег ентитета” (упор. детаљније о томе у: Subotnik, 1976: 252), тј. “задовољеног човечанства”. Смрт на коју је овде реферирао Адорно није била тек пука негација композиционе индивидуалности, већ је била реална, и то не само индивидуална, него и друштвена. Последњим гудачким квартетом Бетовен је саопштио коначну “истину” коју му је саопштавао музички “материјал”: да ће ускоро смрт узети не само њега, него и целокупно човечанство (скупа с његовом музиком), као таоца преживљавања тоталитарног капитализма. Иако је на тај начин отворио занимљиву тему о вези Бетовеновог последњег гудачког квартета са смрћу, Адорно је свакако није могао разрадити до краја а да не ревидира своје основне ставове. Прво би свакако морао да страда сам критеријум “истине”, јер би се показало да је свака вера у комунистичку револуцију била узалудна и да је тоталитарни капитализам “одувек” био осуђен на то да нестане у ништавилу, уместо да се из

Шенберга – с којим је започео још у једном чланку о потоњем из 1934. (упор. Adorno, 1968б: 44),¹³ а које се у *Филозофији нове музике* и *Социологији музике* јавило у већ поменутом контексту проблематике “субјективне слободе” – јесте давало једну сасвим другачију слику Шенберга од оне коју је допуштао марксистички канон односа “базе” и “надградње”, али је социолошку анализу водило на клизав терен класних идентификација. Наиме, покушавајући да развој тоналне музике од Бетовена до Вагнера (Wagner) уклопи у Прокрустову постељу социолошког објашњења модерне епохе као последице успона грађанства од револуционарног освајача политичке власти до носиоца империјализма (Adorno, 1968а: 220 и даље; упор. и Adorno, 1973: 130), Адорно је Бетовена третирао двојачко: као “рођеног сина” своје, буржоаске класе (па, помало, и њеног “адвоката”), који је у своје дело преузео све антагонизме грађанског друштва, али и као “санкилота”, односно “плебејца”, који је управо из своје потлачености црпео “хуманитет” (Adorno, 1968а: 226-227). Овакво, крајње натегнуто приказивање Бетовена као композитора располућеног између грађанског и “плебејског” идентитета¹⁴ водило је стварању некакве “пле-

његових рушевина подигне неко “задовољено човечанство”. Веза између не-лепих Бетовенових и Шенбергових квартета тако би се показивала као континуирана спознаја неумитности не-лепе смрти и безнадежности живљења у капитализму, отпорном на сва искушења. С друге стране, заводљива утопичност Шенберговог Другог гудачког квартета, коју је Адорно на више места тако фасцинирано хвалио, разоткрила би се као најгнуснија “лаж”.

¹³ Поређење Шенберга са Бетовеном било је уобичајено међу припадницима Шенберговог круга у време када му се Адорно прикључио. Сликарик Оскар Кокоска (Oscar Kokoschka) је касније у том смислу сведочио: “Али сви смо се ми саглашавали у томе да је касни Бетовен био тврђава. Чак смо мислили да Шенберг гради на касном Бетовену и да не само што гради на њему него и покушава да нам отвори уши за Бетовена” (Smith, 1979/1980: 282).

¹⁴ Адорно никада није успео да објасни како је Бетовеново стваралаштво у “периоду око 1800” могло бити структурирано према Хегеловој (Hegel) конзервативној филозофији грађанског друштва, као лажног помирења целине и партикуларног, ако је сам стваралац био духовно (и политички?) близак санкилотима (упор. Adorno, 1968а: 227). И зашто је онда као један од најтежих удараца у животу доживео праворек судског тела *Landrecht*-а од 18. децембра 1818. да одлучивање о старатељству над његовим нећаком буде поверено грађанском суду надлежном за обичне грађане? Напоследку, није ли тим поводом експлицитно изјавио: “моја природа показује да не припадам овом плебејском м[агистрату]” (цит. према: Solomon, 2001: 315). Због свега тога би много плаузибилнија била теза да је за Бетовеново стваралаштво у овом периоду од кључног значаја била његова претензија на припадност низоземском племићком сталежу (израженог у титули “van”) и настојање да се додвори снагама феудалне рестаурације (упор. Buch, 2003: 66 и даље), те да је тек јавни неуспех који је у тим напорима доживео у спору око старатељства над нећаком отворио његово напредовање ка Деветој симфонији (при чему је његова самосвест генија и даље стајала изнад везивања за било који сталеж или класу). Таква теза би, међутим, у потпуности подрила Адорнову тезу да је у Бетовеновој последњој стваралачкој фази дошло до радикалног расцепа између “структурне кохерентности и разумљивости”,

бејске” музичке традиције, којој је касније требало да припада и Шенберг (као самопрокламовани “буржуј”?) и која је, да би могла уопште бити озбиљно схваћена, требало да има неке везе с модерним “плебејцима”, тј. Радничком класом. Наравно, Адорно је за такву критику већ имао спреман одговор: радничка класа је постала жртва капиталистичког тоталитаризма, заборавила је шта уопште значи “субјективна слобода” и више није могла бити свесна ни свог историјског интереса, ни свог историјског музичког укуса. А да се то није десило, радници би сасвим извесно уживали не само у Бетовеновим последњим гудачким квинтетима, него и у свим Шенберговим (а нарочито у Другом).

Заогрнувши се претензијом на социолошку егзактност и у исто време остављајући себи одрешене руке да оперише крајње магловитим категоријама (попут класе “плебејаца”), Адорно је могао да прикаже Бетовена као јунака борбе против репресије разменске логике капиталистичког тоталитаризма, као чувара “субјективне слободе” и као баштеника (до Шенберга недостижног) “хуманитета”. И док је Бетовен још био растрзан између Кантове и Хегелове филозофије – при чему га је на Хегелову страну више вукло тоналитету иманентно “враћање истога” (Adorno, 1968a: 226) – баш као и између претензије тоналитета на целовитост и тежње за очувањем појединачности музичких тема (Adorno, 1968b: 140), Шенберг је, по Адорновом мишљењу, у препуштању слободном импулсу атоналнога следио искључиво Кантов просветитељски императив да “ништа чулно није узвишено” и да је неопходно “сазревање кроз одуховљење” (Adorno, 1973: 153). Шенбергов интелектуалистички заокрет у годинама Првог светског рата, који је довео до примене дванаесттонске технике у двадесетим годинама, Адорно је тако из невоље претворио у врлину – у својеврстан повратак просветитељским коренима, на којима је и Бетовен поникао. Штавише, кључно музичко напредовање у односу на Бетовена, Шенберг је по Адорновом мишљењу могао да начини управо због напредовања у просвећености: у спознаји наводне истине да је тоналитет “отуђен” редуковањем на “координатни систем, који се скрутио у другу природу” модерног човека (Adorno, 1973: 141) и да ће једино слободна атонална музика – пролазећи између Сциле тоналитета и Харибде додекафоније – моћи да га разотуђи и поништи ту недоличну “другу природу”. Међутим, на питање да ли атоналност може да прерасте у нову “другу природу човека”, Адорно је одбио да пружи јасан одговор: остајући веран својим естетичким резервама према додекафонији, он је констатовао како се њени ствараоци морају плашити пораста њене популарности једнако колико је прижељкују (Adorno, 1963: 357). Та амбиваленција постаје јаснија у *Естетичкој теорији*, у којој је Адорно, враћајући се критици “друге природе” модерног човека и проглашавајући је “рђавом” и маладаптираном на “хаотични поредак” капиталистичког

који је наговестио директан развој немачке музике ка Арнолду Шенбергу (упор. детаљније о тој Адорновој тези: Subotnik, 1976: 264 и даље).

друштва, тражио да у уметности буде изложена новом хаосу, како би се из судара та два хаоса евентуално указала нека нада у спас: “Више пута је речено, а пре свих је то говорио Карл Краус (Karl Kraus), да би у тоталном друштву уметност морала да унесе хаос у поредак, пре него обрнуто. Хаотични аспекти квалитативно нове уметности противрече јој, њеном духу, само на први поглед. Они су шифре критике рђаве друге природе: толико је, уистину, хаотичан поредак” (Adorno, 1989б: 144).¹⁵ На овај је начин Адорно признао да је нова, авангардна уметност – а то значи и слободна атонална музика – хаотична, али да за то има два оправдања: да је друштво против којег се бори хаотично и да је њена хаотичност квалитативно другачија, пошто у себи садржи дух, који је способен да својом критиком надиђе целокупно постојеће первертирано стање и укаже на алтернативу “хуманог”. Иако је у случају Шенберга из слободне атоналне фазе сасвим јасно да музичка хаотичност није била праћена никаквом намером да се разоткрива или оспорава некакав друштвени “хаос” и да се из тог сукоба откривају нове перспективе “хуманитета”, Адорно је био уверен да то и није било неопходно да би само дело, кроз које се историјски дух јавља, такорећи иза леђа самог Шенберга, испунило своју еманципаторску функцију. Хегелијанска идеја о лукавству ума проговарала је поново из Адорнових портрета Бетовена и Шенберга, овога пута у контексту Шенберговог еманципаторског потенцијала слободног атоналног “хаоса”, који је највише дошао до изражаја у Другом квартету, а који је наводно већ био започео у Бетовеновим последњим квартетима.

Занимљиво је да је Адорно, упркос прокламативном уздизању опере *Moses und Aron* у Шенбергов *magnum opus*, једино о његовом Другом гудачком квартету могао да једнозначно закључи да има истински еманципаторски потенцијал. Међутим, такав став о делу које је представљало врхунац Шенберговог романтичарског хроматизма и имало врло јако програмско упориште за још увек спорадичне излете с ону страну тоналности (у последњем ставу *Entrückung*), баш као и довођење у везу овог квартета са Бетовеновим последњим квартетима, у којима је рођен овај романтичарски хроматизам, додатно је ставио под знак питања повлачење оштре границе између отуђеног тоналитета и утопијског атоналитета. Јер, ако је већ Шенбергов предатонални “изворни израз” (који је врхунио управо у Другом гудачком квартету) представљао директан наставак израза “хуманог” код Бетовена (Adorno, 1976: 185), онда се поставља питање како то да ниједно дело из касније, недвосмислено атоналне фазе Шенберговог (а, могло би се додати, и каснијег серијалног) стваралаштва није успело да настави историјски развој музичког утопизма. Шта је било са додекафонским Трећим и Четвртим квартетом? Шта је

¹⁵ У наглашавању отуђења “друге природе” модерног човека (тј. жртве капиталистичког друштва) Адорно је толико претеривао да је чак могао себи да дозволи очигледно неутемељену тврдњу како су јој дела фирентинске *ars nova* (на врхунцу феудалне хармоније, пре него што је започео хорор капитализма) “тачно толико страна” колико и позна дела Веберна и Штокхаузена (Adorno, 1963: 358).

било са Берговим и Веберновим квартетима? Шта је, напоскон, с осталим делима, укључујући ту и саму Шенбергову оперу *Moses und Aron*, која је представљала својеврстну синтезу националистичке ускогрудости изворног јудаизма и фашистичких стремљења карактеристичних за међуратни период?

Блокираност утопистичности атоналне музике, коју је Шенберг почео да компоује после Другог гудачког квартета директно је противречила Адорновој тврдњи да је тоналитет у 20. веку постао отуђен и да је једини спас лежао у мењању “друге природе” човека, која ће бити пријемчива за поруке додекафоније. Иако је посебно наглашавао да најбоље што је касни Шенберг у Америци компоновао није била заслуга ни дванаесттонске технике, ни “традиционалних типова” (Adorno, 1976: 208), Адорно није могао да у потпуности отклони сумњу да су управо рудиментарне категорије тоналитета (попут онога што је наликовало “темама”) – кроз које је проговарала она иста “субјективна слобода” која је красила и Бетовена – допринеле “великим тренуцима” ових дела (а не само порасту њиховог насилног потенцијала). А ако је кретање по рушевној и скоро непрепознатљивој конфигурацији тоналитета (при крају додекафонске атоналне фазе) омогућило Шенбергу, ако баш не да се врати Бетовеновом “хуманитету”, а оно барем да створи “велике тренутке”, онда је то подразумевало ново слабљење крутог детерминизма, који је Адорно пројектовао између историје капиталистичког тоталитаризма и историје музике. Јер, “велики тренуци” су се половином 20. века могли компоновати управо захваљујући повратку девастираним прежицима тоналитета и ослобађању од новоуспостављене садомазохистичке принуде додекафоније.

Иако је био далеко од тога да је проблематизује, Адорну свакако припада заслуга за набацивање више него занимљиве теме о односу додекафонске технике и насиља: испод идеолошки набијених похвала њеној социјално-политичкој “критичкој оштрици” (о којој Шенберг ионако није ништа знао и коју је Адорно самостално читао своје властите теоријске аксиоме) почела је да се назире трезвена “критичка оштрица” *против* ове технике, као виртуелног оруђа музичког насиља. То је још јасније дошло до изражаја када је Адорно у Шенбергову немогућност да заврши своја два *magnum opusa* – *Jakob-sleiter* и *Moses und Aron* – везао за дејство “једне деструктивне тенденције, која тако често наноси повреду његовим [Шенберговим] властитим творевинама, у несвесном, али дубоком неповерењу у могућност ‘главних дела’ у данашње време и у проблематичности властитих текстова која му није могла остати скривена” (Adorno, 1989a: 115-116). Колико је од те “деструктивне тенденције” заиста потицало из “несвесног, али дубоког неповерења у могућност ‘главних дела’ у данашње време” (учвршћеног “проблематичношћу властитих текстова”) – што је био Адорнов еуфемизам за Шенбергову растућу склоност јудаизму), а колико из садомазохистичких импликација додекафонских “фетиша” Адорно је пропустио да испита. То се уједно може сматрати и једним од ретких, заиста провокативних питања, које је *Филозофија нове*

музике покренула, али која у њој нису ни из далека нашла одговарајуће одговоре.

Било како било, снажна апокалиптичка визија је упућивала Адорна да, брзоплето и паушално, у људима 20. века препознаје сломљене и атомизоване жртве тоталитарно “управљаног света” капитализма, које њихова “обешчовеченост” спречава да разумеју не само Шенбергов, него и Бетовен целокупан опус: први зато што их наводно плаше дисонанце (које говоре о “ужасима” њиховог властитог стања), а други зато што у себи носи поруку “хуманитета” (која је у међувремену постала “лажна”). Таква врста аргументације почива на крајње опасним поједностављењима и уопштавањима. Пре свега, Адорно је превиђао квалитативну разлику између пораста хроматизма у романтичарској тоналној музици, која је ширила границе слободе музичког израза, плаћајући за то високу цену популарности, али не провоцирајући никакве анимозитете, од атоналне музике, у којој је разобручење употребе дисонанци почело да производи чисто садомазохистичко насиље и која је, претварајући се у агресивну буку, антагонизовала све слушаоце изван круга авангардних посвећеника. Уосталом, поставља се сасвим оправдано питање о томе зашто би људима 20. века недостајало аутентично “хумано” искуство које претпоставља слушање Бетовенових последњих, још увек недвосмислено тоналних гудачких кваретета (*nota bene*: Адорно је знао да тврди и то да је тоналитет класичне музике представљао последицу “лажне” робно-новчане размене) и зашто би се они више “бојали” дисонанци (*nota bene*: Адорно је апокалиптични контекст говора о “страху” преферирао у односу на непристрасни научни контекст “неугоде”, која покреће оправдан отпор садомазохистичком насиљу атонално намноженим дисонанцама) од људи 18. или 19. века, којима је “консонантна” класична (баш као и романтична) музика била намењена. На то питање Адорно није био у стању да понуди ништа осим мистичног, али зато ништа мање празног упућивања на “општу друштвену тенденцију”, која “је у међувремену из свесног и несвесног људи сажегла онај хуманитет”, карактеристичан за Бетовенову музику (Adorno, 1989a: 18-19).¹⁶ Но, тиме је одмах пристизало следеће питање: како се “хуманитет” уопште нашао у тоналној класичној музици Запада, која је врхунила у Бетовеновој Деветој симфонији, ако је она била израз тоталитаризму склоне робно-новчане размене. Адорно никада није био у стању да пружи јасан и недвосмислен одговор ни на то питање. Из свега онога што је он о тој проблематици написао могао се стећи само један закључак: да је “хуманитет” класичне музике био ненамеравана грешка, “плебејски” реликт, последица такорећи случајног класног мешања на почецима успостављања капиталистичког тоталитаризма,

¹⁶ Са додекафонијом се по Адорну чак и “критичка оштрица” дисонанци отупљела, пошто су у њој оне наводно постале равнодушне. “Дисонанце су настале као израз напетости, противречности и бола. Затим су се седиментирале и постале ‘материјал’. Оне више нису медијуми субјективног израза. Али тиме не поричу своје порекло. Оне постају знакови објективног преотеста” (Adorno, 1989a: 85).

која у каснијим стадијумима друштвеног развоја више није била могућа, те је водила уништењу, егоистичком грађанству потпуно страног “хуманитета”. Применивши тако једноставну класну дихотомију пријатељ-непријатељ на целокупну музику 19. века (пријатељи-плебејци-хуманитет *versus* непријатељи-грађани-егоизам), Адорно је своју социолошку анализу могао да крунише увидом да је непријатељ на крају ипак победио и да је због тога у 20. веку наступило “последње време”, у којем “истина” захтева не само бескомпромисно разобличавање свих манифестација отуђења, него чак и отписивање самог “хуманитета” – јер он, са нестанком свега аутентично “плебејског” (Марковске радничке класе), наводно више и не може да опстане никако другачије него као “лаж”. “Напредној музици не преостаје ништа друго до да устраје на свом отвордућу, без концесија оном људском које, тамо где још примамљиво испољава своју суштину, прозире као маску нељудскости. Њена истина изгледа да је укинута (*aufgehoben*) пре у томе што кроз организовани бесмисао демантује смисао организованог друштва, за које неће да зна, него у томе што би из себе саме овладала позитивним смислом” (Adorno, 1989a: 28). Пошто више никакав смисао није могућ у тоталитарном капитализму то је и сама “напредна” (авангардна) музика постала “осуђена” на бесмисленост. По први пут у историји су музичке бесмислице стекле право да добију комунистичко-те(ле)олошки и објективно-историјски узвишени смисао – баш као и садо-мазохистичко насиље које су тиме чиниле бесмисленим и *неподложним било каквом осмишљавању*.

Оперишући са потпуно метафизичком категоријом “хуманитета” Адорно није било тешко да, по потреби, евидентира њено постојање у једној музици, а изостајање у другој, све у циљу подупирања марксистичке апокалиптичне вере у капиталистичко царство Антихриста, у којем је већ и само име Аушвица сакрализовано и табуизирано, како би (уместо да се проблематизује као још једна – ко зна која у дугој историји јудеохришћанске културе – ерупција насиља апокалиптичког ума) му припала улога суспендоване парусије. Тиме је Адорно промашио интенције и Шенберговог, али и Бетовеновог позног дела. Док се са Шенбергом можда и могао сложити у погледу значаја Аушвица за нестајање “хуманитета”, Адорно свакако није могао прихватити Шенбергову утеху у новоформираној држави Израел, као поново пронађеној “обећаној земљи”. Ипак, много је већи проблем представљало Адорново извртање поетичких интенција позног Бетовеновог дела. Јер, Адорно не само што је у потпуности мимоишао интенције Шилерове естетике узвишеног, уграђене у темеље Бетовенове Девете симфоније (и, у једном другачијем смислу, последњих гудачких квартета), него је својом патетиком оплакивања ишчезлог “хуманитета” замаглио историјско трајање оне узвишене чудовишности, која спаја Велики терор јакобинске владавине са свим гулазима Совјетског савеза и свим концентрационим логорима Трећег рајха (а не само

Аушвицом) и којој је позно Бетовеново дело у међувремену постало трајни резигнативни споменик.¹⁷

Зато је у трезвеном приступу Шенберговом делу потребно заузети дијаметрално супротну позицију у односу на Адорна. Почетак авангардне *quia* атоналне музике код Шенберга био је руковођен његовом искреном стваралачком потребом и имао је своју унутрашњу логику у сукобу његовог “нагона” и фантазије у контексту компликоване егзистенцијалне драме. Међутим, оно што је на себи носило дубоко лични печат Шенбергове личности и што је одавало црте његове генијалности постало је део једног друштвеног процеса који се кретао руковођен логиком авангардног насиља, који је већ био стављен у погон у 19. веку и којег је Шенберг био слабо свестан, *због чега му се и није могао на одговарајући начин супротставити*. То насиље је живело од обрачуна са “класиком” и “комерцијалом”, еродирало је све остатке естетике узвишеног, легитимирало се племенитим светско-усређитељским утопијама (које наводно само чекају да буду остварене у будућности) и имало је тенденцију, како је исправно приметио Адорно, ка садомазохистичком “фетишизму”. Изазову потпадања под утицај тог насиља Шенберг је током живота све више попуштао (а највише у позним делима у којима је обрађивао дела мајстора старијих епоха), али му је, све у свему, превасходно због тежње да своје дело не лиши претензије на узвишеност, постао неупоредиво мање подложен него његови наследници, авангардни серијалисти и алеаторичари. Напоследку, након што су музику потпуно срозали у ништавно (као дијаметралну супротност узвишеном), након што су већ по ко зна који пут поновили (и преувеличали) оно што су на тему авангарде рекли њихови

¹⁷ Адорно је 1949. написао свој вероватно најпопуларнији суд – да је, наиме, “варварски писати поезију после Аушвица” (Adorno, 1976: 31) – имплицирајући да је Аушвиц историјски догађај који је учинио поезију, па и целокупну уметност, немогућом (барем док не буде успешно окончана комунистичка револуција). Марксистичко поигравање са реторичком фигуром “пада у варварство” у овом случају је добило свакако своје најдубље размере, пошто би свако иоле озбиљније схватање узрочно-последичне везе коју је Адорно успоставио између варварства и уметности водило директно закључку да је већ и само постојање уметности *принципијелно немогуће*, с обзиром да су “најезде варвара” биле нераздвајан пратилац целокупне историје човечанства. Зашто, примера ради, поезија није замукла већ у међуратном периоду, после првих совјетских гулага, који су подизани све зарад остваривања утопије “задовољеног човечанства” и који су касније послужили као модел за националсоцијалистичке логоре смрти, осниване зарад једног другачијег, али ништа мање апокалиптичког утопијског пројекта? Или, ако је потребно дубље се вратити у историју, зашто се Соломонова “Песма над песмама” појавила у *Старом завету*, који врви од слављења геноцидних подухвата и сличних деструктивних маштарија Јевреја? И зашто ти исти Јевреји, гледајући Гехену, нису заћутали, него су дошли до поетске визије пакла. Итд, итд. Својеврсна је иронија да је банализација естетичког третмана насиља, коју је Адорно започео ламентирањем над будућношћу поезије након Аушвица, на крају прогутала његову целокупну естетичку теорију, која је у најширој академској јавности – у САД поготово – на крају разблажена и симплификована на “проширену медитацију” на поменуто “максимум” (упор. нпр. Hullot-Kentor, 2006: 203).

претходници (до половине 20. века), након што је њихова “негативна популарност” престала да буде забавна (у конкуренцији са другим поп-звездама), након што су исцрпили сав арсенал серијалних и алеаторичких оружја и након што су на тај начин обесмислили изворни конфликт слободне и додекафонске атоналности, насиље присутно у њиховој музици постало је аутодеструктивно. Од момента од којег је авангардно у потпуности угушило узвишено у њој, атонална музика је престала да ствара био шта што би могло да послужи као оружје у борби против зала садашњице или као залог слободе будућности и у том смислу је њено самодефинисање као авангарде постало потпуно комично; оно што је пожељно да у сећању на њу потраје јесте опомена да је музика ограничена буком и да прекорачење тих граница, сходно оном “жераровском” делу Аталијеве социологије музике, покреће “опште насиље” које је цивилизација некада на једвите јаде обуздала и које непрекидно прети да провали кроз њену танку покорицу.

ЛИТЕРАТУРА:

- Adorno, Teodor (1979): *Negativna dijalektika*, Beograd: BIGZ
- Adorno, Theodor (1963): *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Adorno, Theodor (1968a): *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Adorno, Theodor (1968b): *Impromptus*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Adorno, Theodor (1973): *Gesammelte Schriften*, knj. 14, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Adorno, Theodor (1974): “Zur Zwölftontechnik”, u: Adorno, Theodor i Křenek, Ernst: *Briefwechsel*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Adorno, Theodor (1976): *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Adorno, Theodor (1987): *Minima moralia. Refleksije iz oštećenog života*, Sarajevo: Veselin Masleša
- Adorno, Theodor (1989a): *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Adorno, Theodor (1989b): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Adorno, Theodor (2004): *Beethoven: Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Buch, Esteban (2003): *Beethoven's Ninth. A Political History*, Chicago i London: The University of Chicago Press
- Bürger, Peter (1990): “Problem posredovanja u Adornoj sociologiji”, u: Šarčević, Abdulah (ur.): *Estetička teorija danas. Ideje Adornove estetičke teorije*, Sarajevo: Veselin Masleša
- Dahlhaus, Carl (1988): *Schoenberg and the New Music*, Cambridge itd.: Cambridge University Press
- Dahlhaus, Carl (1990): “O stvaranju filozofije”, u: Šarčević, Abdulah (ur.): op. cit.
- Federhofer, Hellmut (1998): “Ein Beitrag zur Ästhetik Neuer Musik des 20. Jahrhunderts”, *Acta Musicologica*, god. 70, br. 2: 116-132

- Foucault, Michel i Boulez, Pierre (1985): “Contemporary Music and Public”, *Perspectives of New Music*, god. 24, br. 1: 6-13
- Goehr, Lydia (2003): “Adorno, Schoenberg, and the *Totentanz der Prinzipien* – in Thirteen Steps”, *Journal of American Musicological Society*, god. 56, br. 3: 595-636
- Hullot-Kentor, Robert (2006): *Things Beyond Resemblance: Collected Essays on Theodor W. Adorno*, New York: Columbia University Press
- Schönberg, Arnold (1911): *Harmonielehre*, Wien i Leipzig: Universaledition
- Scruton, Roger (1974): *Art and Imagination*, London: Methuen & Co. Ltd.
- Scruton, Roger (1999): *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press
- Smith, Joan Allen (1979/1980): “Schoenberg’s Way”, *Perspectives of New Music*, god. 18, br. 1-2: 258-285
- Solomon, Maynard (2001): *Beethoven*, New York itd.: Schirmer Trade Books
- Subotnik, Rose Rosengard (1976): “Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style”, *Journal of the American Musicological Society*, br. 29: 242–75.
- Subotnik, Rose R. (1995): *Deconstructive Variations. Music and Reason in Western Society*, Minneapolis: University of Minnesota Press
- Veselinović, Mirjana (1983): *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd: Univerzitet umetnosti
- Vogel, Martin (1984): *Schönberg und die Folgen. Band 1: Schönberg*, Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft
- Witkin, Robert W. (1998): *Adorno on Music*, Florence: Routledge

Dragana Jeremić-Molnar
Faculty of Musical Art, Belgrade
Aleksandar Molnar
Faculty of Philosophy
Belgrade

S u m m a r y

„MATERIAL“ IN ADORNO’S SOCIOLOGY OF MUSIC

In the article the authors are dealing with the musical “material” as the key concept of Theodor Adorno’s sociology of music. Being a synthesis of two, ideologically opposite – Schönberg’s and Marx’s – legacies, Adorno’s “material” combines also quite opposite meanings. On the one side, it echoes Schönberg’s theory of relationship between tone (as natural phenomena) and unconscious “instinct” (that transforms composer into some kind of the tool of nature, and whole mankind as well). On the other side, Adorno was following Karl Marx general theory of capitalism (all cultural phenomena are determined by the material production), with one crucial innovation. Adorno’s “material” was reflecting the lack of virtual communist revolution, instead of its preparation (in the bosom of totalitarian capitalism). As the result of Adorno’s “negative dialectics” in the field of music, it was carrying the message of the suppressed apocalypse.

Key words: S music, material, capitalism, atonality, revolution