

Dragana Jeremić-Molnar
Fakultet muzičke umetnosti
Univerzitet umetnosti u Beogradu
i

Aleksandar Molnar
Filozofski fakultet
Univerzitet u Beogradu

Izvorni naučni članak
UDK: 316.7:7
Primljeno: 13.08.2008.
DOI:10.2298/SOC0901045J

ADORNOV MARKSIZAM VERSUS ŠENBERGOV JUDAIZAM

Ideološke osnove Adornovog sociološkog pristupa Šenbergovoj dodekafonskoj muzici*

Adorno's Marxism Versus Schoenberg's Judaism. Ideological Foundations of Adorno's Sociological Approach to Schoenberg's Dodecaphonic Music

ABSTRACT *In this article the authors devote their attention to the ideological dimension of Theodor Adorno's attitude towards atonality, and especially towards dodecaphonic music. They are arguing that Adorno never really wanted to understand close interrelatedness between Arnold Schoenberg's dodecaphonic project and his endeavors to go "back to the roots" of Judaism. Instead, Adorno developed a Marxist pattern of explanation which was hostile towards anything belonging to the repressive and meaningless "ancien regime", as well as towards its "appropriate" ideologies and religions (like Judaism). In order to fulfill the primary task of reflecting the evils of the rule of contemporary totalitarian capitalism, modern atonal (and especially dodecaphonic) music had to be, according to Adorno, "progressively" purified of all ties with "reactionary" Judaism.*

KEY WORDS *music, tonality, atonality, dodecaphony, ideology, capitalism, totalitarianism, Marxism, Judaism*

APSTRAKT *U članku se autori bave ideološkom dimenzijom stava Teodora Adorna prema atonalnosti i, posebno, prema dodekafonskoj muzici. Oni tvrde da Adorno nikada nije hteo da realno razume tesnu međuzavisnost između dodekafonskog projekta Arnolda Šenberga i njegovih napora da se „vrati korenima“ judaizma. Umesto toga, Adorno je razvio jedan*

* Rad je nastao u okviru projekata „Svetski hronotopi srpske muzike“ (br. 14745), koji se realizuje na Fakultetu muzičke umetnosti, i „Prosvećenost u evropskom, regionalnom i nacionalnom kontekstu: istorija i savremenost“ (br. 149029), koji se realizuje na Institutu za filozofiju i društvenu teoriju, a koje finansira Ministarstvo za nauku Republike Srbije.

marksistički obrazac objašnjenja koji je bio neprijateljski raspoložen prema svemu što je pripadalo represivnom i besmislenom „starom režimu“, kao i prema navodno njemu odgovarajućim ideologijama i religijama (poput judaizma). Da bi ispunila primarni zadatak reflektovanja zala vladavine savremenog totalitarnog kapitalizma, moderna atonalna (a posebno dodekafonska) muzika je, prema Adornu, morala biti „progresivno“ očišćena od svih veza sa „reakcionarnim“ judaizmom.

KLJUČNE REČI *muzika, tonalnost, atonalnost, dodekafonija, ideologija, kapitalizam, totalitarizam, marksizam, judaizam*

Kompozitorski zaokreti Arnolda Šenberga (Arnold Schönberg), najpre ka „slobodnoj“, a zatim i ka dodekafonskoj atonalnosti, razumljivi su prvenstveno u kontekstu njegovih egzistencijalnih kriza i individualnog stvaralačkog razvoja, što je, uostalom, sam Šenberg naglašavao i o čemu je dosta pisao. Međutim, ustrajavanje na ovakvoj vrsti povezanosti ostavlja otvoreno pitanje zbog čega je njegova „slobodna“ atonalna, a pogotovo dodekafonska muzika u 20. veku imala tako veliki odjek da je, vrlo brzo, prerasla u svojevrsno stilsko obeležje muzičkog avangardizma, suprotstavljenog prethodećem muzičkom romantizmu. Iako je reč o nedvosmislenom sociološkom problemu, sociolozi se do danas nisu na adekvatan način posvetili njegovom rasvetljavanju. Maks Veber (Max Weber) nije ni stigao da ga evidentira, budući da je smatrao da je zaokret ka atonalnom učinjen na tlu romantizma (Weber, 2004: 252). Kasniji sociolozi marksističke provenijencije uglavnom nisu dovodili u pitanje Šenbergovu tvrdnju da je „slobodna“ atonalnost jedan suštinski emancipatorski projekat, ali su je najpre istrigli iz originalnog, duboko ličnog i, u najboljem slučaju, „buržoaskog“ konteksta, a zatim su joj dali značenje borbene parole u otporu protiv „neizdrživog“ nasilja kapitalističkog totalitarizma prema ljudima koji su upregnuti u takav „sistem vladavine“.

Neuspesi sociološke teorije u pokušajima da izađe na kraj s ovim problemom i zaista objasni povezanost atonalne muzike i njenog društvenog okruženja proizlaze iz temeljnog neuspeha da se predstave o avangardi sagledaju kao jedan od glavnih pokretača (revolucionarnog) nasilja u epohi moderne. Preuzeta iz vojno-strateškog žargona i politički sve kontroverznije rabljena – dok naposljetku u 20. veku nije porodila *antikapitalističke* totalitarne režime (upor. Molnar, 2002) – ova predstava je ostavila traga i u umetnosti, i u muzici. Iako se Šenberg nikada nije samopoimao kao neprijatelj kapitalizma i iako je termin „avangarda“ počeo da, još uvek nepretenciozno, upotrebljava tek u poslednjim godinama života – označavajući njime svoje dodekafonske sledbenike koji se „bore“ na ratištu muzičkih ideja – u njegovom muzičkom stvaralaštvu postoji jedno militantno jezgro koje ovaploćuje avangardnu nasilnost i koje je naročito 1921. – kada je počeo da se priklanja judaizmu i od kada sežu njegova prva nastojanja da uobliči celoviti dodekafonski muzički projekat – počelo da pokazuje svoj rastući destruktivni potencijal.

Iako je Šenbergova dodekafonska muzika dospela u samo središte sociološke teorije Teodora Adorna (Theodor Adorno), zanimljivo je da njen destruktivni potencijal nikada nije dobio pažnju koju je Adorno trebalo da mu ukaže.¹ Umesto toga, Adorno je u svojoj teoriji primenjivao karakterističnu strategiju potiskivanja kako judaističkih, tako i destruktivnih momenata Šenbergove dodekafonske muzike u drugi plan, kako bi stvorio mogućnost za njeno prepariranje u jedan od principijelnih umetničkih kanala marksističke kritike „vladavine totalitarnog kapitalizma“.

Hronološki posmatrano, Teodor Adorno se u diskusije o modernoj atonalnoj (a pogotovo dodekafonskoj) muzici najpre uključio kao kompozitor, a tek potom kao estetičar i sociolog. Njegov kompozitorski put započeo je 1925. u Beču, u koji se i doselio kako bi studirao kod Albana Berga (Alban Berg) (koga je godinu dana pre toga upoznao u Frankfurtu na Majni). U vrlo kratkom roku Berg ga je prihvatio kao pripadnika „Šenbergove škole“. O tome svedoči Bergovo pismo Šenbergu, upućeno već 13. decembra iste godine, u kojem je Berg odsutnog Šenbergu (koji je 1926. počeo da predaje na Umetničkoj akademiji u Berlinu²) obavestio da je u Beču premijerno izveden Adornov „neverovatno teški“ kvartet koji je, ne štedeći komplimente, ubrojao u dela koja sasvim jasno pripadaju „Šenbergovoj školi“ (cit. prema: Goehr, 2003: 597). Sam Šenberg nikada nije izrekao neku sličnu pohvalu na račun Adorna. Naprotiv. Jedna od prilično malicioznih napomena, napisana 1950. povodom objavljivanja *Filozofije nove muzike*, otkrila je njegovu dugogodišnju averziju prema dobro situiranom i dokonom Adornu, koji ga je neprestano gnjavio molbama da mu pomogne da poboljša svoje kompozicije i na taj način mu oduzimao dragoceno vreme koje je Šenberg, umoren napornim zarađivanjem za život u Americi, hteo da provodi svrsishodnije (Jacob, 2005: 2: 584). Bogati sin frankfurtskog trgovca vinom tako ipak nije uspeo u svojoj originalnoj nameri da se kao kompozitor nametne za punopravnog člana „Šenbergove škole“ – te idealne zajednice od koje su ga udaljavale najpre klasne barijere, a kasnije i vrlo originalne filozofske i sociološke ideje, izgrađene upravo na temelju ovog prekarnog osećaja (ne)pripadnosti.

U želji da bude prihvaćen za člana „Šenbergove škole“, Adorno je odmah po prispeću u Beč prihvatio njen umetnički ekskluzivizam, introjektovao njene bazične vrednosti i prisvojio njen način komponovanja, odnosno slušanja i, naročito, čitanja već stvorene muzike. U svojoj značajnoj knjizi *Dekonstruktivne varijacije. Muzika i razum u zapadnom društvu*, Rouz Rozengard Subotnik (Rose Rosengard Subotnik) je insisitrala na ključnom značaju „akulturacije“, kroz koju je Adorno prošao

¹ Autori su se ovim problemom bavili u tekstu „Šenbergov avangardizam s ovu stranu politike“, koji je bio emitovan na Trećem programu Radio Beograda.

² Pošto se ugovorom obavezao da u Berlinu boravi samo šest meseci godišnje, Šenberg je mogao da tokom preostalih šest meseci putuje i da, između ostalog, posećuje Beč.

prilikom (neuspele) inicijacije u Šenbergovu školu. U pitanju je bio „strukturalni idealizam“ Šenbergove dodekafonske muzike, koja je iziskivala ulaganje vrlo velikog intelektualnog napora da bi se razumela, ali „isto tako i ružnoću, po konvencionalnim standardima, njenog zvuka. [...] Adorno je voleo Šenbergovu ružnoću zato što je razumeo njeno kulturno značenje. A razumeo ga je zato što je operisao unutar istog seta konkretnih kulturnih pretpostavki, očekivanja, konvencija i vrednosti koje je usvojio i Šenberg. Mogao je da sluša Šenbergovu muziku sa prednošću insajderskog znanja, ali ne univerzalne strukture, već određenog stila“ (Subotnik, 1995: 167). Na taj način je Adorno još dvadesetih godina 20. veka od Šenberga preuzeo manihejsko gledanje na modernu muziku, unutar koje je jedino učiteljeva dodekafonija zastupala „Istinu“,³ zbog čega je morala da ostane čista ne samo od izazova neoklasicizma (upor. Blumenfeld, 1991: 268), nego i džeza (koji je već u ono vreme, po svedočenju Ernsta Kšeneka /Ernst Křenek/, počeo da intrigira skoro sve evropske kompozitore, sa izuzetkom doktrinarno stamenih članova „Šenbergove škole“: upor. Krenek, 1974: 25). Ne čudi stoga što je u narednim decenijama jedan od najfanatičnijih razobličitelja „lažnog proroka“ modernizma Stravinskog (ali i drugih „neoklasičara“) i najbeskompromisnijih boraca protiv muzičke industrije kao „novog Vavilona“, u kojem je džez imao dominantnu poziciju, bio upravo Adorno.⁴

Već sama ova sklonost matrici razvrstavanja na prijatelje i neprijatelje (zapravo dobrotvore i zlotvore: upor. Molnar, 1997) ukazivala je na to da su i Šenberg i Adorno, kao asimilovani Jevreji, počeli da ispoljavaju sve jaču nostalgiju prema judaističko-hrišćanskom apokaliptičnom obrascu. Tokom tridesetih godina oni su odnos prema ovom problemu razvijali u različitim pravcima, a u narednoj dekadi, koju su obojica proveli u egzilu u Americi, ponajviše su se razišli po pitanju religije: dok je Šenberg 1933. i otvoreno prešao na judaizam (krunišući na taj način svoj jednodecenijski „povratak korenima“), Adorno je sebe pronašao u komunističkoj *Ersatzreligion*, koju je, pak, u posebnoj „jeretičkoj“ varijanti pronašao u jednoj drugoj školi – filozofskoj, Frankfurtskoj. Iako nikada nije mogao da se pomiri sa činjenicom da nije u stanju da komponuje muziku koja će biti prihvaćena kao značajna, Adorno je shvatio da raspolaže izraženim spisateljskim talentom i da „toplinu“ pripadnosti, koja mu je u Beču očigledno bila uskraćena, može da pronađe i oseti među saradnicima Instituta za socijalna istraživanja (koji je

³ „Iako je Adorno upućivao ozbiljne primedbe na dvanaestonski metod, koji je svojim čitaocima Šenberg objašnjavao tako mukotrpno i predusretljivo, obojica su bila u potpunosti predana cilju redukovanja muzike na stanje koje bi se moglo nazvati čistom strukturalnom supstancom, u kojoj svaki element opravdava svoje postojanje kroz odnos prema vladajućem strukturalnom principu“ (Subotnik, 1995: 155).

⁴ Identifikujući uglavnom džez sa svingom, Adorno je stvorio običnu „karikaturu sa ograničenim uporištem u činjeničnom“ (Gracyk, 1992: 538), koja se kognitivnopsihološki mogla najbolje objasniti kao „stereotipna“ predrasuda (Tadday, 2004: 403).

vrlo brzo po njegovom povratku u Frankfurt morao da se preseli u SAD).⁵ Udaljavanje Šenberga i Adorna po religioznoj osnovi, pomešano sa rastućom ličnom netrpeljivošću starijeg prema mlađem, dovelo je do toga da su njih dvojica, prilikom ponovnog susreta u južnoj Kaliforniji, potpuno zahladnili odnose. Šenbergova sujeta je, sasvim sigurno, ubrzala distanciranje – po svedočenju Tomasa Mana (Thomas Mann), on je negativno reagovao na „kritički ton u učenikovom štovanju“ (cit. prema: Džej, 309–310) – ali je ono bilo neminovno već i na osnovu nepremostivih ideoloških razlika koje su se među njima pojavile u međuvremenu. To se, uostalom, najbolje može videti u Adornovom odnosu prema Šenbergu u knjizi *Filozofija nove muzike* (1949), kojom je krunisao svoje četvrtvekovno bavljenje novom (dodekafonskom) muzikom, a koju je sam Šenberg vrlo nepovoljno ocenio,⁶ smatrajući da je u pitanju naprosto „duhovna impotencija protiv svega što može proizvesti novo“ (Jacob, 2005: 2: 584) i sakrivanje praznine vlastitih misli iza „kvazi-filozofskog žargona“ (Schönberg, 2007: 543; upor. i Blaukopf, 1996: 230). Osećajući da je ugrožena njegova avangardna nedodirljivost i neprikosnovenost, Šenberg je Adorna proglasio „otpadnikom“, „izdajnikom“, ili čak „lajavcem“, koji zaslužuje da bude „izbatinan“ ili barem da „dobije jednu po gubici“ (upor. Schönberg, 2007: 542).⁷

Nema sumnje da je Adorno tokom svog trogodišnjeg boravka u Beču od Berga i drugih pripadnika „Šenbergove škole“ mogao mnogo toga da sazna o ranijim egzistencijalnim problemima „učitelja“ i o dubokoj međuzavisnosti koja je

⁵ Na margini zaslužuje da bude pomenuto da je dominantne crte Adornovog karaktera, od ljubavi prema muzici, preko opsesivne mržnje prema kapitalizmu, pa sve do težnje za pripadnošću nekoj intelektualno superiornoj zajednici, moguće tumačiti i psihoanalitički, pre svega u kontekstu njegove velike vezanosti za senzibilnu i muzički nadarenu majku i odbojnosti prema instrumentalno-racionalno orijentisanom ocu, posvećenom lukrativnom preduzetništvu.

⁶ Šenbergova antipatija prema Adornu je, svakako, prethodila objavljivanju *Filozofije nove muzike*. Primera radi, u spisku značajnijih muzičara, pisaca i naučnika sa kojima je bio upoznat (Jacob, 2005: 2: 639-640), a koji je sačinio 1944, Šenberg nigde nije pomenio Adorna. Četiri godine kasnije izjasnio se negativno o načinu na koji je Tomas Man u knjizi *Doktor Faustus* opisao komponovanje uz pomoć dodekafonske tehnike, i to zato što ga podučio Adorno, koji o tome „zna samo malo“ (Schoenberg, 1975: 386). A kada je krajem 1950. dobio i pročitao *Filozofiju nove muzike* Šenberg je revoltirano zapisao svoje krajnje nepovoljno mišljenje o Adornovoj ličnosti: „Nisam mogao da ga podnesem. Kada bi me buljavim očima pritegao, telesno mi sve bliže prilazeći, sve dok me neki zid ne bi sprečio da dalje uzmičem, morao sam (kao što Nestrojev vrhovni sveštenik Kalhas u Orfeju kaže, kada mu se donese dimljeni teleći jezik: ‘Kako se može jesti nešto što je već ranije bilo u tuđim ustima?’) da pomislim na ‘Ne mirišeš li sa mnom slatke mirise’ i da u odbranu kažem: ‘Kako se može želiti da se udahne nešto što je drugi izdahnuo’ ako nismo Loengrin i Elza. K tome još i ‘temeljnost’ njegovih izjava, ljigavi patos, negova nadutost, afektirani stepen vatrenosti njegovog poštovanja“ (Jacob, 2005: 2: 582-583).

⁷ Šenberg je duboko verovao da je *Filozofija nove muzike* u suštini predstavljala Adornovu osvetu zbog toga što ga je ovaj u jednoj prilici (1944. ili 1945) „teško uvredio“ i „ismejao“ zbog njegovog „odvratnog à la Hollywood Tun“ (Schönberg, 2007: 543-544), tj. zbog komponovanja muzike koja je bila isuviše određena zakonima filmske industrije.

postojala između tih problema i njegovog religioznog iskustva i umetničkog stvaralaštva. Međutim, Adornov stav prema svemu tome, baš kao i prema Šenbergovom kasnijem obratu ka judaizmu, najbolje se može videti iz potpunog relativizovanja svih Šenbergovih religioznih i egzistencijalnih dilema kako bi u prvi plan mogao da istakne njegovu „funkciju“ transmitera krutih društveno-ekonomskih zakonitosti poznog kapitalizma. Već na prelasku iz dvadesetih u tridesete godine 20. veka, tj. odmah po okončanju studija kod Berga u Beču, Adorno je formirao svoj ključni stav da ni Šenberg nije izbegao dejstvo sociološke „zakonitosti“, prema kojoj se „sloboda kompozitora rastvara u njegovoj funkciji organa izvršenja“ muzičkog „materijala“ (upor. Motte-Haber, 2007: 76–77). Upravo suprotno, Šenberg Adornu i nije bio zanimljiv zbog ličnog, tegobnog i zapravo neponovljivog puta ka atonalnosti, nego zbog kasnije, tokom dodekafonske faze počinjene, kapitulacije pred „materijalom“ i u njemu ovaploćenim impersonalnim istorijskim snagama. Usputna primedba u nekrološkom osvrtu, napisanom 1952, da je u Šenbergu postojalo nešto „neintegrisano, ne sasvim civilizovano, čak neprijateljsko civilizaciji“ (Adorno, 1976: 183),⁸ kao i kasnije, jednako lapidarno formulisano zapažanje da su geniji, u opreci sa slikom koju su o njima pokušali da stvore prosvetitelji i romantičari, obično bili ljudi „skloni greškama, često neurotičari i oštećeni“ (Adorno, 1989b: 256), ostali su u Adornovom bavljenju Šenbergovim muzičkim delom potpuno neproblematizovani. Siromašni „buržuj“ Šenberg, koji se celog života borio sa najraznovrsnijim egzistencijalnim problemima, bio je zanimljiv dobro situiranom marksisti Adornu samo kao glasnogovornik na smrt preplašenih „žrtava celine“ totalitarnog kapitalizma, koji kroz svoja muzička dela navodno razotkriva „strah smrtnih muka ljudi pod totalitarnom vladavinom“ (upor. npr. Adorno, 1976: 214). Adornov portret Šenberga kao čoveka, mislioca i kompozitora otkrivao je tako jednu izrazito iskrivljenu, ideološki obojenu i suštinski osiromašenu crno-belu sliku humane (iako ne i potpuno civilizovane) žrtve okrutnog, totalitarnog i sverazarajućeg kapitalističkog sistema, dok su njegova muzička dela bila „zanemeli krici protesta“, manje ili više (ne)uspeli znaci „patnjom skrhanog“ i otuda na „puki negativitet osuđenog“ otpora tom sistemu.

Ovakav Adornov odnos prema Šenbergu bio je dvostruko motivisan: trebalo je da, s jedne strane, otpiše kao nebitne i Šenbergovu poetiku i sve „nagonske“ pokretače njegove umetnosti (koji su bili posledice njegove religiozne zatucanosti) i da, s druge strane, samo Šenbergovo delo postavi u kontekst tvrdokorne marksističke sociologije muzike, kao deo „nadgradnje“, koju bezostatno determiniše ekonomska „baza“ (upor. i Weitzman, 1971: 296–297). Iako je neosporno bio muzički genije, Šenberg, po Adornovom mišljenju, zbog svoje religiozne zatucanosti (koja ga je sprečila da bude bilo šta više od *lažnog* umetnika-sveštenika)

⁸ Na drugom mestu, Adorno je zapisao da je, prilikom prvog susreta sa Šenbergom u Beču 1925, bio zapanjen „njegovom fiziognomijskom sličnošću sa Ciganima“ (Adorno, 1963: 283).

nije shvatio da su njegovi „nesvesni impulsi“ u stvaralaštvu predstavljali isključivo „deziderate latentnih struktura“ neljudskog društva razmene, kao i da je kapitalistički sistem bio jedini izvor svih njegovih životnih patnji i problema. Adornovo omalovažavanje značaja Šenbergove religioznosti za nastanak pojedinih dela išlo je, pri tom, od paušalne kritike do otvorenog falsifikovanja kompozitorovih poetičkih intencija. Komentarišući Šenbergovu nesposobnost da završi oratorijum *Die Jakobsleiter* Adorno je tvrdio da je osnovni problem počivao u nedostacima literarnog predloška: u „neprikladnosti jednog religioznog horskog dela usred kasnokapitalističkog društva“,⁹ u pretenzijama na „estetski oblik totaliteta“ („celinu kao pozitivno“), kao i u nepomirljivom „raskidu između supstancijalnosti Ja i celokupnog uređenja društvenog opstanka“ (Adorno, 1976: 203). Ipak, najveći greh koji je, prema Adornovom mišljenju, Šenberg počinio kada se u *Die Jakobsleiter* obratio „teološkom autoritetu“ bilo je odustajanje „od političkog radikalizma“ (Adorno, 1963: 372).¹⁰ To je, drugim rečima, značilo da bi Šenberg u najkraćem roku delo doveo do perfekcije i – što je najvažnije – odlično ga uklopio u uzoročno-posledični odnos „baze“ i „nadgradnje“, koji vrhuni u komunističkoj revoluciji („političkom radikalizmu“) samo da je shvatio da umesto anđela Gavrila treba da u svoj oratorijum ubaci kapitalističkog poslovođu, koji tlači svoje podređene terajući ih na rad do iznemoglosti i koji na kraju strada u zajedničkoj revoluciji (ne)umrlih duša. Šenbergova završna inkantacija „Shema Izrael“ u kantati *A Survivor from Warsaw* dobila je još lošiju Adornovu ocenu. On je potpuno ignorisao Šenbergovu nedvosmislenu pobudu da ovo delo završi povratkom judaističkom religioznom ekskluzivizmu, pa je ispalo da je „jevrejska pesma kojom se završava *A Survivor from Warsaw* [...] muzika kao prigovor čovečanstva protiv mita“ (Adorno, 1976: 214). Ako već sam Šenberg nije hteo da bude borac protiv kapitalizma i tradicionalnih religija i mitova, Adorno je bio tu da ga na „istiniti“ način posthumno reinterpretira i koriguje.

Kao što je imao jednog Šenberga koji mu je služio da ističe „prigovor čovečanstva protiv mita“, Adorno je imao i jednog drugog Šenberga, kojem je bila namenjena uloga glasnogovornika mita – onog Adornovog, marksističkog. U tom je smislu karakteristična Adornova interpretacija slobodnih tonova iz poslednjeg stava Šenbergovog Drugog gudačkog kvarteta, kao tonova koji dolaze „iz carstva

⁹ Isto je Adorno tvrdio i za Šenbergovu operu *Moses und Aron* (Adorno, 1963: 310).

¹⁰ U ovoj kritici, ma koliko ona na prvi pogled izgledala oštro, Adorno je zaostajao za jednim drugim Šenbergovim učenikom, Hansom Ajzlerom (Hanns Eisler), koji je već 1935. pisao o svom učitelju kao o „najvećem modernom buržoaskom kompozitoru. Ako buržoazija ne voli njegovu muziku onda je to za žaljenje pošto od njega nemaju boljeg kompozitora. Za neiniciranog učenika Šenbergova muzika ne zvuči lepo zato što odslikava kapitalistički svet onakav kakav jeste, bez ulepšavanja, i zato što iz njegovog dela lice kapitalizma zuri direktno u nas. Zahvaljujući njegovom geniju i kompletnom ovladavanju tehnikom, to lice, otkriveno tako brutalno, mnoge plaši“ (Eisler, 1973: 273).

slobode“ i koji su „utopijski inspirisani kao nijedni drugi posle toga“ (Adorno, 1976: 196; slično i u: Adorno, 1963: 316 i 431). Pri tom je Adornov opis Drugog gudačkog kvarteta u celini odavao jasne apokaliptične crte: prvi stav je obznanio neumitnost kraja tonaliteta, drugi stav je nagovestio vladavinu Antihrista („demoni [su] uništili tonalitet“), u trećem stavu muzika se napokon konsolidovala (Adorno, 1976: 195), utirući put carstvu Božjem na zemlji koje je dolazilo sa četvrtim stavom. Nezavisno od svega onoga što se kasnije događalo sa atonalnom muzikom, Adorno je bio spreman da makar i na osnovu samo ovog jednog dela Šenbergu prizna ulogu velikog mesije, koji je tim delom zakoračio s onu stranu kapitalističkog totalitarizma (nesumnjivo predodređenog da bude uništen u konačnom obračunu „demona“ i „logora svetaca“), u komunistički raj na Zemlji,¹¹ i odatle se vratio sa utopijskim atonalnim zvucima koji učvršćuju nadu kod svih „pravih“ vernika da se „upravljanom svetu“ približava Sudnji dan. To što je sam Šenberg sa sasvim drugačijim pobudama komponovao Drugi gudački kvartet i što ga je doživljavao na potpuno drugačiji način, bilo je u suštini nevažno: bitno je bilo jedino to kako će ga shvatiti oni koji, poput Adorna, znaju da razlikuju *apokaliptički* „istinито“ od „lažnog“ i da pravilno tumače znakove (neumitnog, uprkos svim ometanjima i usporavanjima) kraja istorije.

Ukoliko se uzme u obzir sve što je rečeno, moguće je zaključiti da se Adornov animozitet prema Šenbergovom religioznom ubeđenju temeljio prevashodno u njegovoj vlastitoj „pravovernosti“ komunističkoj varijanti judeohrišćanske tradicije gledanja na istoriju čovečanstva i njen apokaliptički kraj, u kojoj je krajnje zlo – i, ujedno, osnovni garant uzročno-posledične „neumitnosti“ propadanja – identifikovano u robno-novčanoj razmeni koja se istorijski razvija u kapitalistički totalitarizam, kao poslednji stadijum čovekovog sunovrata, kao novi Armagedon.¹² Ta, u osnovi teološka polazišta Adornovih estetičkih i socioloških razmatranja nužno su – uvek iznova, baš kao i kod drevnih jevrejskih proroka – morala da vode zaključku o primicanju kraja svemu što je ljudsko, što pokazuje znake života i što ukazuje na kompletiranje vladavine zla na samom završetku istorije. Muzika u tome nije smela da bude nikakav izuzetak, pa je Adornova estetika i sociologija muzike imala zadatak da sliku „velike“ opštečovečanske katastrofe, determinisane nezaustavljivom spiralom robno-novčane razmene, upotpuni „malom“ katastrofom muzike – od tonaliteta, preko „slobodne“ atonalnosti, do dodekafonskog sloma... i, dalje, u tišinu „potpune zanemlosti užasom“. Totalitarno „upravljeni svet“ kapitalističke privrede, u kojem je „subjekt“ prvo atomizovan, a onda i potpuno slomljen (Adorno, 1989a: 102), imao je svoj najverniji izraz upravo u dodekafoniji,

¹¹ Zbog toga su na neuspeh osuđeni svi pokušaji da se Adornova anticipacija oslobođenja muzike od društvene prinude prepozna kao „potpuni“ iskorak iz „tradicionalne marksističke istorijske teorije“ (upor. npr. Subotnik, 1976: 262).

¹² Taj misaoni obrazac prisutan je već u ranoj romantici (upor. Groh, 2004: 94 i dalje), a usvojio ga je kasnije i Karl Marks (Karl Marx) (upor. Molnar, 2002: 131 i dalje).

pri čemu Adorno nije bio sasvim siguran da li dodekafonija samo „stravično fiksira“ ili ipak donosi evanđeosku poruku (baš kao i Sovjetska revolucija iz 1917?) „da dolazi kraj antagonističkog društva“ (Adorno, 1989a: 81; upor. i Adorno, 1963: 356–357).¹³

* * *

Adornova sociološka teorija je imala i druge velike nedostatke: od elementarnog nedostatka bilo kakvih osnova za izjednačavanje robno-novčane razmene i tonaliteta (Blaukopf, 1996: 237 i dalje), do očigledne neosnovanosti svodenja atonalne muzike na beslovesno „odražavanje“ (nije slučajna duhovna srodnost sa sovjetskom teorijom odraza, uprkos svim insistiranjima na epistemološkim finesama) „istine“ te iste robno-novčane razmene (u poodmaklijem stadijumu represije).¹⁴ Pa ipak, Adorno nikada nije postao svestan tih nedostataka. Njegova je opsesija bila da nedostatak nepristrasne i izbalansirane sociološke analize kompenzuje velikom naracijom o usudu tonalne klasične muzike Zapada da, iako i sama proizvod robno-novčane razmene, propada kao njena isključiva žrtva, i to na osnovu „zakonitosti“ pohranjene u samom „materijalu“. Napoleon je već odavno bio mrtav, a moderna atonalna muzika, baš kao i sociologija muzike koja se njome bavi, morala je u celosti da odslikava novi oblik represije – teror totalitarnog kapitalizma.

Literatura

- Adorno, Theodor (1963): *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag
- Adorno, Theodor (1968): *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- Adorno, Theodor (1976): *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Adorno, Theodor (1989a): *Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Adorno, Theodor (1989b): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp

¹³ Slična dilema postoji i u *Sociologiji muzike*: Adorno nije bio u stanju da prosudi da li negativnost savremene totalno organizovane i atomizovane muzike „izražava društveno i time ga transcendiraju ili ga samo, nesvesno u svom kretanju, imitira; naposljetku, teško je jedno od drugog odvojiti sandom. Ali nema zбора o tome da najnovija muzika, smrtni neprijatelj realistične ideologije, piše seizmogram realiteta. Ona domišlja novu objektivnost, sa kojom je i Šenberg delio mnoge motive, do kraja: u umetnosti se ništa ne sme predstaviti drugačije od onoga što jeste“ (Adorno, 1968: 193).

¹⁴ Štaviše, neosporna činjenica da je dodekafonska muzika negirala tonalnu tradiciju za Adorna je već sama po sebi bila dovoljna za dalekosežan zaključak da je ta tradicija posledica „društva razmene“ i njegovog „pritisaka“ (Adorno, 1989a: 20).

- Blaukopf, Kurt (1996): *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft
- Blumenfeld, Harold (1991): "Ad Vocem Adorno", *The Musical Quarterly*, god. LXXV, br. 4, 263–284
- Dümling, Albrecht (1981): *Die fremden Klänge der hängenden Gärten. die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George*, München: Kindler Verlag
- Džej, Martin (bez godine izdanja): *Dijalektička imaginacija*, Sarajevo i Zagreb: Svetlost i Globus
- Eisler, Hanns (1973): *Gesammelte Werke, Band 3/1: Musik und Politik. Schriften 1924–1948*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik
- Goehr, Lydia (2003): „Adorno, Schoenberg, and the Totentanz der Prinzipien – in Thirteen Steps“, *Journal of American Musicological Society*, god. LVI, br. 3, 595–636
- Gracyk, Theodore A. (1992): "Adorno, Jazz, and the Aesthetics of Popular Music", *The Musical Quarterly*, god. LXXVI, br. 4, 526–542
- Jacob, Andreas (2005): *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, knj. 1–2, Hildesheim, Zürich i New York: Georg Olms Verlag
- Krenek, Ernst (1974): "Circling My Horizon", u: *Horizon Circled. Reflections on My Music*, Berkeley itd.: University of California Press
- Molnar, Aleksandar (1997): *Narod, nacija, rasa. Istorijaska izvorišta nacionalizma u Evropi*, Beograd: Beogradski krug i AKAPIT
- Molnar, Aleksandar (2002): *Rasprava o demokratskoj ustavnoj državi. Knjiga 3: Moderne revolucije: Francuska, Rusija, Nemačka*, Beograd: Samizdat B92
- Motte-Haber, Helga de la (2007): "Musikästhetik als Soziologie: Theodor W. Adorno (1903–1969)", u: Motte-Haber, Helga de la i Neuhoff, Hans (ur.): *Musiksoziologie*, Laaber: Laaber-Verlag
- Schoenberg, Arnold (1975): *Style and Idea*, London: Faber and Faber
- Schönberg, Arnold (2007): "Stile herrschen, Gedanken siegen". *Ausgewählte Schriften*, Mainz itd.: Schott
- 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
- Tadday, Ulrich (2004): "Musikalische Körper – körperliche Musik. Zur Ästhetik auch der Populären Musik", u: Motte-Haber, Helga de la (ur.): *Musikästhetik*, Laaber: Laaber-Verlag
- Vogel, Martin (1984): *Schönberg und die Folgen. Band 1: Schönberg*, Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft
- Weber, Max (2004): *Zur Musiksoziologie (Nachlaß 1921), Gesamtausgabe*, knj. 14, Tübingen: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck)
- Weitzman, Ronald (1971): "An Introduction to Adorno's Music and Social Criticism", *Music & Letters*, god. LII, br. 3, 287–298