

Dušan Milenković

Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet, Ćirila i Metodija 2, RS–18000 Niš
milenkovicdusan91@gmail.com

Dijalektički odnos između glazbe kao same stvari i glazbenih konvencija u *Filozofiji nove glazbe* Theodora Adorna

Sažetak

Osnovne postavke Adornove Filozofije nove glazbe u ovom se radu sagledavaju iz perspektive pojma glazbe kao same stvari i pojma glazbenih konvencija, koji se uzimaju kao dijalektički polovi glazbe u Adornovom učenju, pa se njihova analiza provodi usporedno s razmatranjem Adornove negativno-dijalektičke metode u ovoj knjizi. Pojmom glazbe kao same stvari Adorno formulira povijesne tendencije same glazbene forme, do kojih skladatelj dolazi proširujući mogućnosti glazbenog stvaranja izvan granica koje je postavila glazba njegovih prethodnika. S druge strane, glazbene konvencije su dominantan oblik glazbenog stvaranja jedne epohe, kojim skladatelji ne unapređuju glazbenu djelatnost, nego ostaju u području poznatih skladateljskih obrazaca. Prema Adornu, glazbi kao samoj stvari približava se dodekafonijska glazba Arnolda Schönberga, dok glazba Igora Stravinskog ipak ostaje u okvirima konvencionalne glazbe.

Ključne riječi

glazba kao sama stvar, glazbene konvencije, negativna dijalektika, Arnold Schönberg, Igor Stravinski

Uvod – Adornova filozofska metoda u *Filozofiji nove glazbe*

Cilj je ovog rada, prije svega, analiza Adornovih pojmova glazbe kao same stvari i glazbenih konvencija u svjetlu Adornove negativno-dijalektičke metode. Pored povezivanja Adornove metode iz *Filozofije nove glazbe* s postavkama negativne dijalektike, izložene u istoimenoj knjizi, ovaj rad zasniva se i na tezi prema kojoj postoje izvjesne specifičnosti u Adornovim filozofskim i estetičkim metodama u njegovom promišljanju klasične glazbe u *Filozofiji nove glazbe*. Iako je Adornovo shvaćanje dijalektike, koje je vjerojatno jedan od najsnažnijih motiva njegove filozofije, i u ovoj knjizi dobilo svoje mjesto, specifičan kontekst i rezultati njegove primjene u *Filozofiji nove glazbe* svakako otvaraju mogućnost njegove reinterpetacije. Pregnantna dinamika Adornovog filozofskog jezika, koja se može odrediti kao »filozofiranje na više razina istovremeno«, također, pruža određenu osnovu za povezivanje ideja *Filozofije nove glazbe* s temama *Dijalektike prosvjetiteljstva*. Ovakvo postupanje Adorno u izvjesnoj mjeri i podržava u »Predgovoru« *Filozofije nove glazbe*.¹ Pored stavova koji povezuju ove dvije knjige, u spomenutom »Predgovoru« Adorno iznosi još jedan snažniji stav, koji se može smatrati

1

Theodor W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd 1968., str. 31.

početnim metodskim stavom ove knjige. Svjedočeći o izvjesnom kontrastu između namjerâ ove knjige u odnosu na namjere prethodno objavljenog teksta *O fetiškom karakteru glazbe i represiji slušanja*, Adorno navodi da je već tijekom pisanja spomenutog teksta »planirao da stanje skladanja samog, koje uvijek odlučuje o stanju glazbe, uključi u dijalektički tretman«. ² Iz ovog i drugih stavova »Predgovora« *Filozofije nove glazbe* može se zaključiti ne samo da je osnovna namjera ove knjige sagledavanje glazbe iz perspektive njenog stvaraoca nego i da je ovakva perspektiva u izvjesnom smislu i početna pozicija za promišljanje glazbenog djela. Adorno u ovoj knjizi na trenutak odvrća svoju pažnju od tematike recepcije glazbenog djela – od tematike koja svakako prevladava u njegovom filozofskom i estetičkom opusu – i posvećuje se promišljanju filozofijskih problema glazbene produkcije.

Interpretacija Adornovog učenja u *Filozofiji nove glazbe*, rukovođena početnim metodskim stavom iz »Predgovora«, predstavlja osnovne probleme ove knjige u novom svjetlu, koje ih čini podjednako pregnantnim i za promišljanje Adornove estetike, kao i za promišljanje Adornove metodologije. Da Adornove filozofske metode ne možemo promatrati nezavisno od njihovih direktnih primjena u promišljanju stvarnosti kao neposrednog sadržaja filozofiranja, uvjerava nas i sam Adorno u *Negativnoj dijalektici*. Hegelovski obojene Adornove tvrdnje u ovoj knjizi, koje dijalektiku kao metodu promatraju kao istrgnuti dio »dijalektike stvari«, ³ sasvim su primjenjive i na kontekst *Filozofije nove glazbe*. Zadatak metodološkog promišljanja *Filozofije nove glazbe* unaprijed je otežan Adornovim prešutnim predrasudama da je njegova negativno-dijalektička metoda u ovoj knjizi samorazumljiva i očita u njegovim tekstovima; ⁴ nasuprot tomu, suočavamo se s pronalaženjem i tumačenjem usputnih Adornovih stavova koji se tiču njegove metode, kao i na analizu onih stavova u kojima se ove metode mogu naći samo implicitno. Međutim, nasuprot spomenutim teškoćama, u tumačenju teksta *Filozofije nove glazbe* može se pronaći i jedna sretna okolnost, koja ovdje može izgledati sasvim začuđujuća. Poznato je da je *Filozofija nove glazbe* nastala objedinjavanjem dvaju tekstova o velikim skladateljima doba u kojem je Adorno živio: to su tekstovi o Arnoldu Schönbergu i Igoru Stravinskom. Iako je usporedba ovih tekstova otežana zbog njihove terminološke neusuglašenosti (koje je i sam Adorno svjestan), ⁵ objedinjavanje ovih tekstova u jednoj knjizi rezultiralo je nastankom »Uvoda« koji, pored obrade osnovnih motiva ovih tekstova, sadrži i mnoštvo stavova o razlozima njihovog objedinjavanja. Ovdje treba napomenuti i to da je spomenuti »Uvod« terminološki ipak bliži odjeljku o Schönbergovoj glazbi, čime se već nagovještava određena Adornova pristranost u razmatranju glazbenog stvaralaštva ovih autora. Zbog toga će u ovom radu svakako biti više riječi o Adornovim stavovima iznesenim u prvom odjeljku, nego o onim stavovima koji se mogu naći u poglavlju o Stravinskom. Ipak, bez obzira na ovu neravnopravnost u tretmanu dvaju skladatelja, »Uvod« ove knjige može se smatrati najvažnijim njenim dijelom, ako je cilj njene interpretacije promišljanje Adornove metodologije.

Mjesto Adornove negativno-dijalektičke metode u *Filozofiji nove glazbe*

Osnovni stav Adornove negativne dijalektike, koji se može promatrati iz perspektive Adornove kritike Hegelovog razumijevanja dijalektike, eksplicitno je formuliran i na samom kraju »Uvoda« u *Filozofiju nove glazbe*, kao kruna Adornovih direktnih metodoloških napomena u ovoj knjizi. Govoreći o vla-

stijoj metodi, on pokazuje da se ona »ne može, poput Hegela, osloniti na ‘čisto promatranje’, koje istinu obećava jedino zato što čitavu cjelinu nosi koncepcija identiteta subjekta i objekta«. ⁶ Nasuprot tome, Adornovu metodu nosi »kategorija vodilja, kategorija proturječnosti«. ⁷ Afirmacijom kategorije proturječnosti Adorno izražava sumnju u Hegelovu spasonosnu sintezu na kraju dijalektičkog puta, koju pretpostavlja i obećava sam sistem. U tom smislu, Adorno izražava sumnju u stvarnu dijalektičku prirodu Hegelove filozofije. ⁸ Dok je ovo vodeći metodološki stav u *Filozofiji nove glazbe*, Adornova negativna dijalektika u njemu se ne iscrpljuje, pa treba ukratko pokazati i njegovu razradu u *Negativnoj dijalektici*. Svjestan neodvojivosti mišljenja i »identificiranja« ⁹ u dodiru s predmetima iskustva, Adorno u svom shvaćanju dijalektike prepoznaje spas od *nasilja identiteta* nad dinamičnim, »disonantnim« ¹⁰ predmetom iskustva, koji ne može nikad biti iscrpljen pojmom. ¹¹ Drugim riječima, uz problematiziranje identiteta subjekta i objekta, metu Adornove kritike Hegelove dijalektike treba tražiti i u identitetu predmeta iskustva i njemu odgovarajućeg pojma u mišljenju. ¹² Nadalje, pored kritike Hegelovog zagovaranja identiteta subjekta i objekta, Adorno odlazi i korak dalje i sankcionira proglašavanje dijalektike univerzalnim principom mišljenja jer bi time i sam zagovarao određeni totalitet u promišljanju stvarnosti. ¹³ Štoviše, ne težeći filozofiji kao promišljanju formalnih zakonitosti mišljenja (o čemu će u nastavku rada biti više riječi, u kontekstu Adornove kritike Husserlove fenomenologije), on kategoriju proturječnosti učitava u samu stvarnost, u njen sadržaj. ¹⁴ Na ovoj je razini očito da Adorno negativnu dijalektiku ne shvaća kao filozofsku metodu u uobičajenom smislu, nego prihvaća samo onaj pojam filozofske metode koji nadilazi ograničenja koja sa sobom nosi filozofija kao pojmovno mišljenje. Konačno, i filozofija sama trpi posljedice ovakvog promišljanja dijalektike:

»Filozofija ne može dospjeti ni do čega pozitivnog što bi bilo identično s njezinom konstrukcijom.« ¹⁵

Filozofija kao negativna dijalektika, također, ne može doći do konačnog uvida o prirodi stvarnosti, i taj uvid izložiti u određenoj formi – recimo, u vidu filozofskog sistema. Ovakvim radikalnim zaokretom od Hegelovog uzdiza-

2
Ibid., str. 29.

3
Theodor Adorno, *Negativna dijalektika*, BIGZ, Beograd 1979., str. 61.

4
Da je Adorno svjestan da tek *Negativnom dijalektikom* zapravo »pokazuje karte« svoje metodologije, govori nam »Predgovor« *Negativne dijalektike*. Ibid., str. 23.

5
T. W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, str. 31.

6
Ibid., str. 56.

7
Ibid.

8
Vladimir Jelkić, *Nietzsche i Adorno: kritika filozofije u spisu »Negativna dijalektika«*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb 1990., str. 82.

9
T. W. Adorno, *Negativna dijalektika*, str. 26.

10
Ibid., str. 27.

11
Ibid., str. 26.

12
Ove Adornove stavove citirala je i Nadežda Čačinović-Puhovski u predgovoru *Negativne dijalektike*, koji nosi naslov »Pozicija Adornove *Negativne dijalektike*«. Ibid., str. 13. Citat preuzet iz ibid., str. 131.

13
Ibid., str. 13. Citat preuzet iz ibid., str. 128.

14
Ibid., str. 27.

15
Ibid., str. 13. Citat preuzet iz ibid., str. 131.

nja uloge filozofije unutar sistema duha, Adorno filozofsku misao razrješava svemoći koju joj je dodijelila tradicionalna filozofija i naglašava njenu »neizbježnu insuficijentnost«. ¹⁶ Formula negativne dijalektike osigurava joj stalnu reflektivnost spram tekovina mišljenja.

Nasuprot potpunom preispitivanju zadaće filozofije u *Negativnoj dijalektici*, u *Filozofiji nove glazbe* Adorno svojem filozofiranju postavlja skromniju zadaću preispitivanja dijalektičkih impulsa glazbene umjetnosti u prvoj polovici 20. stoljeća. Tako u »Uvodu« *Filozofije nove glazbe* opet pronalazimo Adornove razloge za objedinjavanje dvaju različitih tekstova u jednoj knjizi. Dok je njihova različita terminologija svojevrsna nuspojava, kako smo već pokazali, njihovo objedinjavanje sada se objelodanjuje kao nužnost negativno-dijalektičke metode.

»Tako ona nastoji uvijek odrediti i razviti ideju dviju skupina glazbenih fenomena, sve dok se konzekvencija koja slijedi iz samih objekata ne preobrati u njihovu kritiku«. ¹⁷

Fenomeni na koje Adorno ovdje ukazuje svakako su najprije Schönbergovo i Stravinskijevo skladanje; u općenitijoj obradi ovih fenomena kristaliziraju se suprotnosti između glazbe kao *same stvari* (ka kojoj gravitira Schönbergova glazba) i glazbe kao *konvencije* (kojoj se, u znatno složenijem smislu, okreće Stravinskijeva glazba). Rečeno jezikom *Negativne dijalektike*, Schönbergovo i Stravinskijevo skladanje su »modeli« ¹⁸ skladanja koje se postavlja nad samu stvar, odnosno skladanja na osnovu konvencija. Međutim, prema citiranoj tvrdnji, unutrašnja dinamika glazbene proizvodnje ovih autora nikad nije jednostrana, nego njihovo stvaralaštvo privlači i sile suprotnog ekstrema od onog kojemu teže njihova djela. Ovo je posebno važno za odjeljak posvećen Schönbergovoj glazbi. O tome će u ovom radu biti riječi nešto kasnije. Sada treba razmotriti još jednu dimenziju ovakvog Adornovog metodološkog postupka u *Filozofiji nove glazbe*. Citirana tvrdnja govori još i više o dijalektičkoj prirodi glazbe i njenoj manifestaciji u glazbenoj djelatnosti ovih skladatelja. Dijalektika koju ovdje zagovara Adorno ne podrazumijeva samo to da se glazbeno stvaralaštvo stalno nalazi »između dvije vatre« dvaju dijalektičkih polova glazbe. On ovom tvrdnjom želi istaknuti još važniji aspekt dijalektike glazbe, koji se sastoji od toga da se radikalizacija kretanja glazbene djelatnosti k jednom od ovih dijalektičkih polova uvijek preokreće u vlastitu suprotnost. Sada ćemo preskočiti nekoliko stepenica u razvijanju problematike Adornovog razumijevanja Schönbergove glazbe i potkrijepit ćemo ovakvu interpretaciju citiranog Adornovog stava na primjeru Schönbergovog skladanja. Adorno će pokazati, u prvom odjeljku knjige, da se Schönbergova dodekafonija, kao siguran put u razvijanju glazbe kao same stvari, na koncu preokreće u još jednu glazbenu konvenciju, dakle, i vlastitu proturječnost. ¹⁹ Štoviše, Adorno u ovom dijelu teksta o dodekafoniji pokazuje i to da je Schönberg pravi »dijalektičar« upravo zbog toga što je, svjestan ove opasnosti, u kasnijem stvaralaštvu lišio vlastito skladanje tog jarma dodekafonijskog kretanja kompozicije i dodekafoniju preobrazio u još jednu raspoloživu skladateljsku metodu.

Ovdje treba naglasiti da Adorno u »Uvodu« *Filozofije nove glazbe* nedvosmisleno napominje da namjere jednog skladanja uopće ne moraju odgovarati njihovim umjetničkim rezultatima, pa se time i značenje djela ne iscrpljuje uvijek imanentnom analizom tog djela ili analizom rada jednog skladatelja. Prema Adornovom shvaćanju, filozofijske implikacije jednog glazbenog djela ne samo da sežu izvan granica djela nego ih je nekad nužno i »konstruirati«, nezavisno od samog djela. ²⁰ Propagirajući izvjesnu vrstu filozofijskog učitavanja, koja misliocima drugačijih filozofijskih težnji može biti samo sumnji-

va, Adorno smjera na prelaženje granica koje pruža umjetničko djelo, na sličan način na koji teži nadilaženju granica pojma u *Negativnoj dijalektici* i zahvaćanju sadržaja stvarnosti, o čemu je već bilo riječi. Ne strahujući ni trenutka od logičke pogreške, poznate na engleskom govornom području kao *cherry picking fallacy* (greška branja trešanja), koja se zasniva na vještom odabiranju onih slučajeva koji podupiru jednu tezu uz istovremeno ignoriranje onih koji joj ne idu u prilog, Adorno nam u jednoj fusnoti »Uvoda« u *Filozofiju nove glazbe* govori o tome da njegovo učenje svjesno ispušta iz vida čitavu plejadu Schönbergovih i Stravinskijevih glazbenih djela. Dok je isključivanje Schönbergovih ranih djela iz Adornovog razmatranja sasvim opravdano, zato što u njima nije bilo jasnih naznaka ideje dodekafonije, njegovo prešutno isključivanje mnogih kasnijih Schönbergovih djela ipak otvara izvjesnu sumnju u kontinuitet Schönbergovog promišljanja i stvaranja glazbe kakav Adorno zagovara u *Filozofiji nove glazbe*. Ovakav Adornov postupak ipak ne donosi veće probleme onoj interpretaciji Adornovog razumijevanja glazbe kakvu zagovaramo u ovom radu, s obzirom na to da je Adornova analiza ipak praćena imponantnim brojem glazbenih djela ovih autora, čiji je spisak naveden na kraju knjige.²¹

Razmatranje Adornovog pojma glazbe kao same stvari u odnosu spram filozofijske tradicije

Početni stav *Filozofije nove glazbe* kojim smo se bavili u »Uvodu« ovog rada donekle je već ilustrirao višestruku dijalektičnost samog glazbenog djela. Mimo različitih dijalektičkih veza koje postoje u ovoj knjizi, izdvaja se određena središnja točka Adornove analize glazbe njegovog doba, koja se ogleda u već spomenutom ukazivanju na dijalektičnu napetost između glazbe kao same stvari i glazbe kao konvencije. Ovdje treba napomenuti da je dihotomija glazbe kao same stvari i glazbenih konvencija u Adornovoj filozofiji postavljena, prije svega, iz perspektive glazbene proizvodnje. Međutim, ova dihotomija konstituira se, prije svake glazbene proizvodnje, upravo u samoj auto-rovoj recepciji glazbe svoga doba, kao i u recepciji glazbe prethodnih epoha. Za sada je dovoljno spomenuti da je određena glazbena tvorba u povijesnom kretanju glazbe okarakterizirana ili kao razvijanje glazbe kao same stvari, ili kao podvrgavanje glazbenim konvencijama jedne epohe. Rad na glazbi kao samoj stvari uvijek je, u većoj ili manjoj mjeri, kritika i odbacivanje glazbe kao konvencije. O tome će biti više riječi u nastavku teksta, nakon analize kompleksnih pojmova koji čine ovu dihotomiju.

Nasuprot pojmu glazbenih konvencija, kojim se Adorno stalno služi u *Filozofiji nove glazbe* (a koji ima značajno mjesto i u romanu *Doktor Faustus* Thomasa Manna, koji je i nastao pod velikim i neposrednim utjecajem Adornovog promišljanja glazbe),²² Adorno nas tek na nekoliko mjesta u tekstu

16
Ibid., str. 27.

17
T. W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, str. 56.

18
T. W. Adorno, *Negativna dijalektika*, str. 24.

19
T. W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, str. 146.

20
Ibid., str. 55.

21
Ibid., str. 237–238.

22
Direktno razmatranje glazbenih konvencija u romanu *Doktor Faustus* može se naći u Tomas Man [Thomas Mann], *Doktor Faustus*, knjiga I, Matica srpska, Novi Sad 1980., str. 274–276. O utjecaju Adornove filozofije glazbe na nastanak *Doktora Faustusa* Mann govori u Tomas Man [Thomas Mann], *Doktor Faustus*, *Nastanak Doktora Faustusa*, knjiga II, Matica srpska, Novi Sad 1980., str. 422–426.

obavještava što je zapravo adekvatan pandan ovom pojmu. Preciznije rečeno, u svega nekoliko rečenica Adorno eksplicitno koristi pojam glazbe kao same stvari,²³ dok se on implicitno javlja gotovo u svakoj neposrednoj afirmaciji Schönbergove glazbe. Spomenutom eksplicitnom upotrebom pojma glazbe kao same stvari, Adorno nam pritom dodatno otežava svaku interpretaciju njegove knjige zato što se ova formulacija često javlja zajedno s određenim formulacijama koje bude nedvosmislene asocijacije prema Hegelovoj filozofiji. To je, prije svega, slučaj na jednom od jasnijih mjesta na kojima se umjetnost, a time i glazba (o kojoj je, svakako, u tom kontekstu riječ) povezuje s pojmom same stvari:

»Umjetnička djela su, poput svih taložina objektivnog duha, stvar sama.«²⁴

Dešifriranje odgovarajuće njemačke sintagme *die Sache selbst* treba se izvršiti, prije svega, u neposrednom dodiru s Hegelovom *Fenomenologijom duha*, u kojoj se izraz »sama stvar« koristi u jednom sasvim drugačijem kontekstu, fiksirajući jedan stupanj u samospoznaji svijesti. Iako će pitanje odnosa Adornove filozofije spram ovih asocijacija svakako ostati otvoreno za daljnju filozofijsku obradu, u retcima koji slijede treba ukratko obraditi određene asocijacije koje izaziva tekst *Filozofije nove glazbe* da bismo što preciznije fiksirali ključne pojmove ove knjige.

U *Fenomenologiji duha* pojam same stvari javlja se u kontekstu razmatranja odnosa između individualiteta i stvarnosti, odnosno u sagledavanju mogućnosti samopotvrde svijesti u tvorenju. Pojmom tvorenja Hegel označava neposredan dodir samosvijesti i stvarnosti, u kojem je na djelu neposredno prikazivanje samosvijesti u stvarnosti. Sama stvar je i svjedok jedinstva individue i njene stvarnosti.²⁵ Svijest se pronalazi u tvorevini, a sama stvar je okvir ovog pronalazanja. Tako je sama stvar u *Fenomenologiji duha* važan moment odnošenja svijesti prema stvarnosti, u kojem je ključno to da svijest kroz tvorevinu ponovo pronalazi sebe, kao ono trajnije od tvorevine.²⁶

Ako Adorno korištenjem pojma same stvari i koketira u određenom smislu s Hegelovom filozofijom, ipak nema osnove za prihvaćanje interpretacije prema kojoj bi Hegelovo promišljanje same stvari u određenom smislu poslužilo Adornu kao model, formalni uzor za njegovo učenje: koncentrirano na odnos individualiteta i stvarnosti, Hegelovo učenje objelodanjuje tvorenje kao onu djelatnost svijesti koju karakterizira jasna namjera: naime, kao što smo već spomenuli, svijest se tvorenjem samopotvrđuje. Adornovo učenje je daleko, ne samo od svakog promišljanja odnosa svijesti i stvarnosti nego i od svakog zagovaranja individualne samopotvrde; štoviše, on bi iz perspektive vlastite filozofije glazbe svaki nagovještaj samopotvrde unaprijed odbacio kao sprječavanje rada na onom objektivnom – rada na glazbi samoj. Pored ovih stavova, treba naglasiti i to da bi Hegelovo zagovaranje jedinstva individualiteta i stvarnosti Adornu bilo sumnjivo i iz perspektive njegove negativne dijalektike. Radikalnije rečeno, dosljedno provedena negativna dijalektika morala bi sankcionirati svaki ujedinjavajući moment Hegelove dijalektike, pa i ovaj, koji se tiče same stvari, uzete u smislu Hegelove filozofije.

Pojam same stvari u Adornovoj filozofiji može pobuditi još jednu zanimljivu asocijaciju, koja bi povezala Adornovu filozofiju s jednom od najaktuelnijih filozofijskih struja vremena u kojem je Adorno živio. Naime, izraz *sama stvar* javlja se i na jednom poznatom mjestu: u Husserlovoj krilatici *K samim stva-*

rima! Dok ova poznata krilatica poziva filozofiju da se usredotoči na same fenomene kao jedinu neposrednu datost iskustva, Adorno u *Filozofiji nove glazbe* nema ambicija ulaziti u polemiku s ontološkim i epistemološkim tradicijama, niti svojim pojmom glazbe kao same stvari govoriti o konstituiranju predmeta iskustva. Usprkos jasnom Adornovom otklonu od Hegelove dijalektike i različitog korištenja pojma same stvari, Adornova glazba kao sama stvar ipak je ontološki promišljena u duhu Hegelove filozofije: glazba kao sama stvar dijalektički se kreće (i preokreće) kroz povijest.²⁷ Pored toga, Adorno je u *Negativnoj dijalektici* izrazio jasnu sumnju u Husserlovu fenomenologiju.²⁸ Preciznije rečeno, Adorno kritizira realizaciju fenomenoloških ideja, koja je ostala na razini razmatranja forme mišljenja, i time samo produbljivala jaz između pojma i stvarnosti, jaz koji on prepoznaje u tradicionalnoj metafizici,²⁹ a koji njegova negativna dijalektika pokušava nadići. Nasuprot onome što je fenomenologija realizirala, on u njenim namjerama prepoznaje težnju k okretanju sadržaju mišljenja, koji se ne može dohvatiti ni najkompleksnijom eksplikacijom djelatnosti razuma.³⁰ Iako o tome ne govori eksplicitno, čini se da pod ovim Husserlovim namjerama Adorno podrazumijeva baš onaj zahtjev koji postavlja poznata Husserlova krilatica.³¹ Ako slijedimo ovu misao, najdalje ćemo otići u povezivanju Adornove glazbe kao same stvari s ovom krilaticom ako ostavimo otvorenu mogućnost da je ta krilatica za Adorna predstavljala stilski adekvatnu formulaciju, koju će on zatim iskoristiti za svrhe vlastitog filozofiranja.

Iz prethodnih pasusa možemo zaključiti da pojmom glazbe kao same stvari Adorno ipak ne referira na određene filozofske tradicije, nego ovaj pojam koristi u specifične svrhe promišljanja glazbe u *Filozofiji nove glazbe*. Zbog toga ovaj pojam treba sagledati, prije svega, iz perspektive cjeline ovog djela, ne gubeći pritom iz vida i ostale Adornove spise koji bi potonje tumačenje ovog pojma dodatno učvrstili.

23

T. W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, str. 153. Razlikujući razmatranje ideje glazbe, nasuprot razmatranju glazbenog stila, Adorno u *Filozofiji nove glazbe* govori da je ova ideja imanentna »samim stvarima«, a kasnije na istoj strani upotrebljava i formulaciju »glazba po sebi«, koja je glazbi kao samoj stvari neposredno srodna. Ibid., str. 34. U odjeljku o Stravinskom, spominje se glazba kao sama stvar. Treba napomenuti da Adorno upotrebljava izraz »sama stvar« u još nekim slučajevima, čije bi povezivanje s glazbom kao samom stvari bilo u izvjesnom smislu nategnuto, ako ne i sasvim neodrživo. Ibid., str. 173.

24

Ibid., str. 153.

25

Georg Wilhelm Fridrih Hegel [Georg Wilhelm Friedrich Hegel], *Fenomenologija duha*, BIGZ, Beograd 1986., str. 236, 239.

26

Ibid., str. 241–243.

27

T. W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, str. 59–60.

28

T. W. Adorno, *Negativna dijalektika*, str. 28–29. Da je Adorno imao negativan stav o Husserlovom učenju i fenomenologiji, podsjeća nas i Ivan Focht u tekstu *Glazba u stavu negativiteta – Theodor Adorno*. Vidi Ivan Focht, *Savremena estetika muzike*, Nolit, Beograd 1980., str. 213. Ovaj tekst je, također, iskorišten i kao predgovor izdanju *Filozofije nove glazbe* koji ovdje koristimo, ali ćemo u ovom radu koristiti verziju iz Fochtove knjige radi bolje preglednosti u referiranju.

29

T. W. Adorno, *Negativna dijalektika*, str. 29.

30

Ibid., str. 28, 60.

31

Pored navedenih mjesta iz *Negativne dijalektike*, to može potvrditi i jedno mjesto u *Filozofiji nove glazbe* na kojem Adorno, također, govori o namjerama fenomenologije. T. W. Adorno, *Filozofija nove glazbe*, str. 159.

Glazba kao sama stvar u kontekstu Adornove *Filozofije nove glazbe*

Određena mjesta u *Filozofiji nove glazbe* pokazuju da se Adorno okreće problematičnom pojmu glazbe kao same stvari i zbog toga što se želi distancirati od tradicionalne estetičke metodologije, koja pristupa umjetničkim tvorevinama razlikujući formu i sadržaj u njima. Ovakvim postupkom on, prije svega, želi izbjeći poziciju naivne ontologizacije glazbenih formi: time on pokušava pokazati kako ne postoji »akord po sebi«. ³² Na taj način, on se udaljava od svakog tumačenja glazbenog djela koje određenu prirodu glazbenih djela izvodi iz same prirode odnosa između tonova, koja u krajnjoj instanciji glazbu kao umjetnost svodi na fizikalni fenomen, izvodeći je iz same prirode tona. ³³ Nasuprot tim učenjima, Adorno ukazuje na to da je kultura uvijek zaslužna za određivanje značenja određenih tonskih kombinacija, a pod tim značenjem on svakako podrazumijeva mnogo kompleksniji odnos spram umjetnosti od samog vrednovanja određenih umjetničkih tvorevina. S druge strane, dinamička dijalektika koju Adorno prepoznaje u kretanju glazbene umjetnosti u različitim epohama sasvim je nespojiva sa statičnošću koju bi donijela ona pozicija koja bi akordima i drugim tonskim odnosima unaprijed određivala izvjesnu imanentnu prirodu. Pored ovog problema, Adorno ovakvom terminologijom pokušava ostvariti svoju zamisao dosezanja stvarnog sadržaja određenog djela, iza kompleksnih formalnih odnosa koje kreiraju kompozitori novog doba.

Međutim, nije sasvim jasno kako je Adorno i od vlastitog promišljanja glazbe očekivao da ono samo neprestano transcendiraju ovu podjelu. Čak i letimičan pogled na *Filozofiju nove glazbe* ukazuje na činjenicu da se Adorno uglavnom posvećuje analizi glazbene forme. Štoviše, skladanje posvećeno razvoju formalnih, »tehničkih smicalica« ³⁴ Adorno uzdiže iznad svakog drugog oblika proizvodnje i takvo opredjeljenje neposredno povezuje sa Schönbergovim skladanjem. Nasuprot tomu, ovakvo se skladanje u odjeljku o Stravinskom izravno kritizira i gotovo proglašava nedostojnom glazbenom djelatnošću, ³⁵ vjerojatno zbog Adornovog shvaćanja da ovo skladanje ne može biti istog oblika kod obojice skladatelja, zbog razlike u namjeri njihovog skladanja. O tome će biti riječi u dijelu ovog rada koji se bavi Adornovim učenjem o glazbi Stravinskog. Ovdje treba naglasiti i to da je uobičajeni oblik Adornovog uklanjanja jasne razlike između forme i sadržaja izražen upravo u formulacijama koje govore da je forma »nataloženi sadržaj« ³⁶ ili »sedimentirani duh«. ³⁷ Definiranjem forme kao zgusnutog, kulturom obrađenog sadržaja, Adorno ipak ne rješava prastari problem prelaska sa sadržajnog na formalni aspekt umjetničkog djela. Moglo bi se reći da on taj problem još i više zaoštava time što prikriva momente umjetničke intervencije nad tim sadržajem u kreiranju specifičnih umjetničkih proizvoda. Na kraju, ako Adorno ukazivanjem na glazbu kao samu stvar i pobuđuje određene asocijacije k sadržaju umjetničkog djela, on time svakako gubi na terminološkoj preciznosti jer formulacija »glazba kao sama stvar« udaljava glazbu od njenih osnova u kulturi i društvu. U tom smislu, glazba kao sama stvar prije pobuđuje asocijacije spram Kantove stvari po sebi, nego spram njene neodvojivosti od kulture.

Pored Adornovog inzistiranja na olabavljanju distinkcije između forme i sadržaja, zanimljivo je da se iza jednog Adornovog pojma ipak krije očuvani pojam umjetničke forme, bar u jednom svom značenju. To je Adornov pojam glazbenog *materijala*. ³⁸ Ovim pojmom Adorno obuhvaća sve tonske kombinacije koje su na raspolaganju skladatelju jednoga doba. ³⁹ Vezivanjem za ton

kao jedinicu građe glazbe, Adorno nedvosmisleno zadržava pojam materijala unutar diskursa o glazbenoj formi. Najvažniji aspekt ovog Adornovog pojma ipak se nalazi u sljedećem: glazbeni materijal je svojevrsan rodni pojam kako za pojam glazbe kao same stvari, tako i za pojam glazbenih konvencija.⁴⁰ Dok prvi odjeljak *Filozofije nove glazbe* ostavlja dojam da je pojam glazbenog materijala neposredno vezan samo za Adornovo ekspliciranje Schönbergove dodekafonije, pa time i za pojam glazbe kao same stvari, drugi odjeljak o Stravinskom pokazuje da se drugačijim skladateljskim radom na glazbenom materijalu ipak ne dopijeva do pojma glazbe kao same stvari.⁴¹ Već se ovdje može naslutiti određeno Adornovo favoriziranje pojma glazbe kao same stvari u odnosu na glazbene konvencije. Ipak, ovakva Adornova pristranost ne govori samo o dozi intelektualnog poštenja koju možemo očekivati od Adorna: da ona ima i pogubne implikacije u pogledu same koncepcije ove knjige, pokazat ćemo u nastavku rada.

Nakon mnoštva redova posvećenih problemima vezivanja pojma glazbe kao same stvari za određene relativno fiksiranije pojmove tradicionalne filozofije, možemo sada u vidu rezultata formulirati i određene aspekte glazbe kao same stvari koje smo u toj analizi pronašli. Glazba kao sama stvar doseže se tek onim skladateljskim radom kojim se ostvaruju povijesne tendencije glazbenog materijala, koje su nekad duboko sakrivene ispod slojeva oficijelne i neoficijelne kulture u jednoj epohi,⁴² o kojima Adorno govori u *Filozofiji nove glazbe* i *Dijalektici prosvjetiteljstva*. Povijesne tendencije glazbe u jednoj epohi determinirane su društvenim životom prethodnih epoha jer se ove tendencije manifestiraju unutar glazbenih formi, a forme su, prema Adornu, akumulirani sadržaj društvenog života tih epoha. Priloženim stavovima o odnosu glazbe i društva sada treba pridodati još jedan Adornov stav. Glazbeno

32

Ibid., str. 63.

33

Ibid., str. 60–61.

34

Ibid., str. 64.

35

Ibid., str. 192, 200–201.

36

Ibid., str. 70.

37

Ibid., str. 61.

38

Prvi put Adorno upotrebljava ovaj pojam na početku »Uvoda« *Filozofije nove glazbe* (Ibid., str. 60).

39

Ibid., str. 61.

40

I Focht primjećuje da Adornovu glazbu kao samu stvar treba tražiti u glazbenom materijalu. Međutim, u njegovom razmatranju *Filozofije nove glazbe* začudo nema nijedne riječi o Adornovim glazbenim konvencijama, pa zbog toga on i nije ukazao na to da se pojam

glazbenog materijala može promatrati i šire, tako da obuhvati i konvencionalne glazbene forme. I. Focht, *Savremena estetika muzike*, str. 219.

41

Ova napomena odnosi se na problem razgradnje glazbenih konvencija, kojim ćemo se baviti u dijelu rada posvećenom glazbi Stravinskog.

42

Pojam oficijelne kulture Adorno neposredno koristi u *Filozofiji nove glazbe* i prešutno ga povezuje sa stvaralaštvom motiviranim glazbenim konvencijama. Neoficijelna kultura je u Adornovom mišljenju umjetnička avangarda, koja jedina radi na umjetnosti kao samoj stvari. Taj se stav implicitno nalazi i u poznatoj Adornovoj rečenici »Filozofija glazbe danas je moguća samo kao filozofija nove glazbe«. Zapravo, Adorno želi reći ne samo da je problematična ona umjetnost koja ne razvija samu stvar i podilazi aktualnoj kulturi nego i to da teorijsko razmatranje umjetnosti ima smisla samo u analizi avangarde jer jedino u njoj pronalazi umjetnost kao svoj teorijski predmet. T. W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, str. 39–40, 57.

razvijanje akumuliranog društvenog sadržaja prethodnih epoha dolazi do svojeg rezultata kada se tom glazbom latentno otkriva i društvena sućina epohe u kojoj ta glazba nastaje.⁴³ Drugim riječima, glazba jedne epohe govori toj epohi o njoj samoj, i to mnogo neposrednije nego što to čini sam kulturni život te epohe, koji često može biti obična »podvala«,⁴⁴ a ne manifestacija stvarnih društvenih kretanja. Tako se u Adornovoj *Filozofiji nove glazbe* može pronaći čak i jedan skriveni humanistički motiv, jedna duboko potisnuta zabrinutost za čovječanstvo, koja se obično traži i nalazi na jednom drugom mjestu – u misaonom radu Adornovog suradnika i prijatelja, Thomasa Manna, a, ukoliko je riječ o glazbi, utoliko prije svega u njegovoj knjizi *Doktor Faustus*.

Adornov pojam glazbenih konvencija

Problemi koje smo u prethodnim pasusima otvorili postaju još veći, ako sada u razmatranje uvedemo i Adornov pojam glazbenih konvencija i sagledamo njegov odnos spram tradicionalne dihotomije forme i sadržaja. Tek nakon skiciranja ovog pojma može se govoriti o Schönbergovom uspjehu u razvijanju glazbe kao same stvari.⁴⁵ Kao i u slučaju glazbe kao same stvari, nije moguće zaobići razmatranje glazbene forme nasuprot sadržaju – ta dihotomija u govoru o glazbenim konvencijama postaje još važnija. Glazbene konvencije su skupovi određenih okoštalih glazbenih formi jedne epohe – one su dominantni oblik glazbenog stvaralaštva jednoga vremena. Višeznačni Adornov pojam glazbenih konvencija seže od osobnih skladateljskih praksi velikih skladatelja, u kojima nema pretenzija na opće važenje, ali koji naknadno dovode do nastanka konvencije,⁴⁶ pa i do formiranja cjelokupnog tradicionalnog glazbenog učenja, čija se općenitost u tradicionalnoj klasičnoj glazbi ne dovodi u pitanje.⁴⁷ O nijansama značenja ovog pojma saznajemo u *Filozofiji nove glazbe*, prije svega, iz Adornovog problematiziranja Schönbergovog odnosa spram glazbene tradicije. Dinamičnost značenja ovog pojma još jednom ukazuje na dijalektičku prirodu glazbe. Kada skladatelj jednog doba stvori određene formalne glazbene obrasce, njegov skladateljski rad smatra se utoliko radom na glazbi kao samoj stvari, ukoliko je ovim skladanjem glazba otišla korak dalje u odnosu na ono što je prethodno podrazumijevala. Drugim riječima, rad na glazbenim formama koji doprinosi *napretku* glazbe smatra se radom na glazbi kao samoj stvari. Nasuprot tomu stoji skladanje u skladu s glazbenim konvencijama. Kompozitori jednog doba mogu skladati i u skladu s ovim prethodno stvorenim glazbenim obrascima drugih skladatelja. Međutim, ovakvu djelatnost Adorno smatra izvjesnom vrstom parazitiranja na gotovim glazbenim materijalima, u kojem se ne ostvaruje istinska glazbena proizvodnja, okrenuta glazbi samoj kao krajnjoj svrsi. Analogno stavu o glazbi kao saznanju i uzimanju rada na glazbi kao samoj stvari kao jedinog istinitog skladanja, glazbene forme koje su u prethodnim epohama predstavljale rad na samoj stvari, u povijesnom trenutku o kome Adorno govori zvuče »lažno«. ⁴⁸ Ipak, zanimljivo je primijetiti da Adorno ovu »lažnost« koristi, prije svega, za ilustriranje drastičnih primjera. Korištenje umanjene *septime*, o kojem govori u ovom kontekstu, a koje je predstavljalo izvjesnu glazbenu konvenciju u salonskoj glazbi devetnaestog stoljeća, Adorno prikazuje kao krajnje otrcanu glazbenu formu. Točno je da već u sljedećim rečenicama, dakle, u istom kontekstu, ovu »lažnost« proširuje na sve tonalne akorde, odnosno na cjelokupan tonalitet, ali njegovo rijetko korištenje termina »lažnost« u narednom govoru o konvencijama daje prostora da se konvencije ipak ne dožive u Adornovom učenju kao sasvim odbačeni i obezvrjeđeni dio skladateljskog rada na glazbi.

U Adornovom učenju o glazbenim konvencijama nije sasvim jasno koje formalne karakteristike glazbenog djela mogu biti okarakterizirane kao konvencionalne. Dok bi dosljedno promišljanje glazbene forme moralo obuhvatiti sve aspekte formalnog izražavanja: u slučaju glazbenog djela, tu su harmonija, melodija, ritam, dinamika, tempo, ekspresivnost, glazbeni oblici (sonata, fuga itd.), uobičajeno korištenje instrumenata, notni sistem i tako dalje – Adorno govori o konvencionalnoj prirodi uglavnom iz perspektive harmonijskih i melodijskih konvencija,⁴⁹ a rjeđe, u odjeljku o Stravinskom, i o glazbenim oblicima.⁵⁰ Začuđujuće je da Adorno nije govorio o konvencionalnoj prirodi ritma iako su tijekom povijesti glazbe stvorene mnoge ritmičke pravilnosti u kretanju djela (kao što je recimo sinkopa).⁵¹ Nedostatak razmatranja ritmičkih konvencionalnosti ozbiljan je problem Adornovog učenja o glazbenim konvencijama, s obzirom na to da je i Adorno sam svjestan da je ritmičko tlo važno za Schönbergovo dodekafonijsko skladanje jer se u stvaranju ritmičkog kretanja ovakve kompozicije upravo i odvija centralni tijek ovakvog skladanja.⁵² Drugim riječima, ako imamo u vidu da je u dodekafonijskoj skladbi skladatelj sam sebi unaprijed zadao niz od dvanaest tonova, jasno je da je potrebno određenom ritmičkom raznovrsnošću od ovog niza napraviti glazbeno djelo.

Posebno je zanimljivo da Adorno ne govori o razlici između glazbe kao same stvari i glazbenih konvencija iz perspektive *autentičnosti* u glazbenom izražavanju. Izgleda da se ključ za ovakvo razumijevanje stvari nalazi u samoj početnoj koncepciji Adornove misli. Naime, kada se govori o autentičnosti,

43

Ibid., str. 38, 61, 154.

44

Ibid., str. 57.

45

U ovom aspektu, ovaj se rad ne slaže s Fochtovom interpretacijom *Filozofije nove glazbe*. Naglašavajući da, prema Adornovom učenju, nije moguće glazbeno stvaralaštvo koje se ne obazire na društvo, s obzirom na to da je muzički materijal suviše prožet utjecajem društva, Focht zaključuje da je glazbeni rad na samoj stvari zapravo nemoguće ostvariti. Time Focht u izvjesnom smislu Adornov pojam glazbe kao same stvari svodi na svojevršni ideal u muzičkom stvaralaštvu. I. Focht, *Savremena estetika muzike*, str. 218. Međutim, mi se u ovom radu rukovodimo Adornovim stavovima prema kojima je potrebno da skladatelj izbjegne izravno suočavanje s društvenim koncepcijama, kako bi se izbjeglo svojevršno podražavanje društva. O tim stavovima ubrzo će biti riječi u ovom radu. Također, društvenu osnovu glazbe kao same stvari naša interpretacija nalazi ispod razine na kojem djeluje skladatelj, tako da je rad na glazbi kao samoj stvari moguć i bez dospjevanja do skrivene društvene biti glazbe. Kao što smo već pokazali, ta društvena bit glazbe otkriva se neovisno od namjera koje u stvaranju ima skladatelj – ona se očituje tek u naknadnoj recepciji umjetničkih djela u kojima je postignut rad na glazbi kao samoj stvari.

46

T. W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, str. 82–83. Na ovom mjestu Adorno uspoređuje subjektivne skladateljske prakse Ludwiga vana Beethovena i Johanna Brahmsa sa Schönbergovim skladanjem, koje i ove obrasce odbacuje, zajedno s cjelokupnom aparaturom tradicionalnog učenja o tonalitetu.

47

Ibid., str. 78.

48

Ibid., str. 61–62.

49

Ibid., str. 61.

50

Ibid., str. 202. Adorno ovdje pokazuje da se Stravinskijeva razgradnja i restauracija konvencija, o kojima će biti riječi kasnije, odvija unutar imitiranja poznatih glazbenih oblika kao što su polka (kao oblik plesne glazbe) ili »salonski šlager devetnaestog stoljeća«.

51

Nagovještaj konvencionalne prirode ritma nalazi se na jednom mjestu u poglavlju o Stravinskom, na kojem se Stravinskijevi ritmički trikovi dovode u zajednički kontekst s govorom o muzičkim konvencijama. Ibid., str. 223.

52

Ibid., str. 100–101.

ona se često pridaje samom skladatelju kao subjektu glazbene produkcije. Nasuprot tomu, Adornova filozofija glazbe inzistira na objektivnom stanju glazbene forme, i iz toga izvodi da glazbenu djelatnost izravno determinira stanje glazbe kao same stvari. Samo oslušivanje tendencija glazbe kao same stvari donosi nagradu autentičnosti, dok potreba za autentičnošću ne dovodi do glazbe kao same stvari.⁵³ Adorno razmatra i slučaj određenog iskvarenog »autentičnog« stvaralaštva koje se odvija unutar konvencija – Stravinskijevo stvaralaštvo upravo gravitira ovakvoj koncepciji.⁵⁴ Njegova pozicija je ipak malo kompliciranija, pa ćemo se njome pozabaviti kasnije. Međutim, nije sasvim jasno postoji li suprotan ekstrem: određeno neautentično stvaralaštvo unutar razvijanja glazbe kao same stvari. Kad bi u Adornovoj koncepciji postojala ovakva problematična pozicija, ona bi možda bila rezervirana za Schönbergove sljedbenike, Weberna i Berga. Ipak, ako bi ovo stvaralaštvo i prema Adornovoj ocjeni bilo neautentično, sasvim je jasno da za ovu ocjenu Adorno uopće ne mari, nego kategoriju autentičnosti nedvosmisleno podređuje kategoriji glazbe kao same stvari.

Schönbergova dodekafonija ekstreman je primjer skladateljskog razračunavanja s glazbenim konvencijama jer se upravo ovo skladanje okreće protiv cjelokupnog tradicionalnog harmonijskog učenja, kao što smo već pokazali. Ekstremna priroda ovog skladanja uopće nije slučajna, nego je proizvod povijesne tendencije glazbe same: ona je kao takva nužan proizvod dijalektičkog kretanja glazbe, dok je samo dijalektičko kretanje glazbe determinirano društvenim kretanjima, o čemu smo govorili u prethodnim pasusima. Pravi skladatelj tako osluškuje skrivene impulse glazbe same i izvodi nužne posljedice ovog stanja glazbe. Kao takva, skladateljska djelatnost približava se spoznaji o stanju glazbe, a glazbena forma samo je adekvatna dijagnoza ovog stanja. Schönbergova glazba teži glazbi kao *istini* o stanju glazbe, a o tome svjedoče i same Schönbergove rečenice koje Adorno citira u *Filozofiji nove glazbe*.⁵⁵ Na ovom stupnju najočitija je Adornova namjera da nadide dihotomiju forme i sadržaja jer će se upravo u glazbenoj formi otkriti njena istina kao pravi sadržaj. Iako je stanje glazbe naposljetku povezano sa stanjem društva, skladanje ne smije biti niti proizvod kompozitorovog zanimanja za društvenu situaciju vremena u kojem stvara, niti neposredni proizvod njegovih refleksija o glazbi prethodnih epoha. Adorno eksplicitno naglašava da kompozitor ne treba ništa znati o društvu, da ga *podražavanje* društvenih manifestacija ne bi udaljilo od oslušivanja skrivenih tendencija glazbe.⁵⁶ S druge strane, skladanje kao izravna refleksija o glazbi prošlosti (koje Adorno naziva »glazbom o glazbi«)⁵⁷ na lošem je glasu u odjeljku o Stravinskom jer ona predstavlja zaobilazni put vraćanja prethodno odbačenim glazbenim konvencijama. Tek iz perspektive glazbe kao spoznaje objektivnih tendencija glazbe jasno je Adornovo inzistiranje na skladanju kao rješavanju »tehničkih smicalica«, o čemu smo već govorili u ovom radu. Ipak, olabavljena dihotomija forme i sadržaja sada se pokazuje u sasvim drugačijem svjetlu. Izgleda da se u glazbi kao spoznaji, koja se ne tiče niti dubokih društvenih kretanja koja determiniraju glazbu, niti prethodno poznatih glazbenih konvencija, krije još jača tendencija *izjednačavanja* glazbene forme i glazbenog sadržaja. Drugim riječima, istinski sadržaj koji osluškuje skladatelj jedne epohe je povijesno stanje njene forme. To stanje može se nazvati izvjesnom glazbenom formom prvog reda, dok bi formalne glazbene konvencije (izvedene iz onoga što je nekad predstavljalo glazbene forme prvog reda) predstavljale glazbenu formu drugog reda. Jedino ovakvim izražavanjem moguće je pomiriti različite teorijske tendencije *Filozofije nove glazbe*, i ukloniti mogućnosti jasne proturječnosti u Adornovom tekstu. Međutim, ostaje otvoreno pitanje je li potrebno uklanjati

ovu proturječnost iz Adornovog teksta i dospjeti do spasonosnog identiteta koji je u Adornovom filozofiranju toliko omražen.

Ako je Schönbergova glazba u *Filozofiji nove glazbe* proglašena izravnom posljedicom stanja glazbe kao same stvari, onda se ponovo možemo zapitati o tome je li analizom dvaju suprotnih fenomena, naime, Schönbergove i Stravinskijeve glazbe, zaista postignuto njihovo ravnopravno sagledavanje i uspoređivanje. Ako je dodekafonija nužna posljedica stanja glazbenog materijala, to još logički ništa ne govori o tome postoje li još neke, drugačije posljedice, izvedene iz ovog stanja, koje bi bile oličene u glazbi drugačijeg kova. Međutim, stav prema kojem dodekafonija preokreće cjelokupno tradicionalno učenje o harmoniji ne može biti pomiren sa stavom da postoji i drugo stvaralaštvo toga doba, zasnovano, također, na osluškivanju glazbe kao same stvari, koje bi i dalje funkcioniralo unutar harmonijskog sistema. U najboljem slučaju moguće je dozvoliti da neko buduće stvaralaštvo, zasnovano na glazbi kao samoj stvari, ponovno uzme u obzir tradicionalno učenje o harmoniji. Međutim, u slučaju dodekafonije, čini se da je tendencija glazbe kao same stvari bezrezervno ukidanje harmonije, pa se time dovodi u pitanje adekvatnost svake produkcije koja to ne poštuje. Drugim riječima, u čitavoj plejadi glazbenih pravaca toga doba, jedino bi dodekafonija zaslužila povlašteno mjesto realizacije glazbe kao same stvari. Već u ovom aspektu jasno je i pretjerano Adornovo favoriziranje Schönbergove glazbe. Adorno će i glazbu Stravinskog tumačiti iz perspektive ovog zahtjeva same stvari. Također, već smo spomenuli da je u kasnijem stvaralaštvu Schönberg napustio radikalno učenje o dodekafoniji, pa je tonalno stvaralaštvo smatrao podjednako prihvatljivim kao i atonalno. Adornova pristranost i ovdje dolazi do izražaja na taj način da Adorno ne dopušta da se ova Schönbergova gesta interpretira kao izdaja glazbe kao same stvari, od radikalnog preokretanja glazbe koje je možda predstavljalo samo posljedicu velike želje za autentičnošću. Nasuprot takvom tumačenju, Adorno vješto oblikuje misao prema kojoj Schönberg odbacuje svoju dodekafoniju onog trenutka kada primjećuje da se ona pretvara u glazbenu konvenciju. Takvom interpretacijom Schönberg pomno prati kretanje glazbe kao same stvari, koja je u međuvremenu promijenila svoj tijek time što je, kao što smo ranije pokazali, dovedena do svoje krajnje konzekvencije, a ta konzekvencija predstavlja upravo njenu proturječnost. Čak i da je Schönberg stvarno bio motiviran ovakvim namjerama, pri čemu bi Adornova interpretacija ovog učenja bila sasvim ispravna, to ipak ne dovodi u pitanje sljedeću činjenicu. Kao protuargument ovom napadu o pristranosti, Adorno bi se svakako mogao pozvati na svoj stav prema kojem je učitavanje filozofijskih »ideja« u određenu umjetničku kreaciju dozvoljeno. Izgleda da su tim stavom filozofiji otvorena široka vrata za učitavanje svih mogućih ideja u svako moguće umjetničko djelo, čime je ipak na djelu izvjesna anarhizacija filozofije, prema kojoj bi bilo »sve dozvoljeno«.

53

Ibid., str. 231–232.

54

Ibid., str. 158–159, 230.

55

Ibid., str. 68–69. U već spomenutom Fochto-
vom tekstu može se naći malo drugačija inter-
pretacija pojma istinitosti (odnosno lažnosti)
u *Filozofiji nove glazbe*, koja se zasniva na

tematizaciji odnosa glazbe spram društva. I.
Focht, *Savremena estetika muzike*, str. 215.

56

T. W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, str.
154.

57

Ibid., str. 200–202.

Uneravnoteženje dijalektike – tematiziranje Adornovog odnosa prema glazbi Stravinskog

Prethodno izneseni stavovi o Adornovoj pristranosti utoliko već čine sumnjivom Adornovu dijalektičku poziciju u *Filozofiji nove glazbe*, ukoliko je njegov cilj usporedno promišljanje »dvaju suprotnih fenomena«. Međutim, ne treba unaprijed biti pristran u ocjeni Adornove filozofije glazbe: Adorno svakako glazbi Stravinskog pridaje posebno, počasnno mjesto među mnogim glazbenim djelatnostima njegovih suvremenika. Iako je diskurs o Stravinskom u ovoj knjizi uglavnom vođen tematiziranjem odnosa subjektivnog i objektivnog u stvaralaštvu, za čiju obradu u ovom radu nema mjesta, određene ključne točke u ovom odjeljku dotiču se i odnosa glazbe Stravinskog spram glazbenih konvencija i glazbe kao same stvari. Već na početku odjeljka o Stravinskom Adorno pokazuje da on, također, želi napustiti sigurno tlo akademskog skladanja i stvoriti glazbu koja će biti oslobođena pretjeranih subjektivnih intervencija u skladanju.⁵⁸ Adorno zatim pokazuje da su namjere Stravinskog, također, okrenute prema glazbovanju lišenom rukovođenja onim konvencijama koje su ponuđene kompozitoru u njegovoj epohi. Tako Adorno nedvosmisleno tvrdi da je Stravinski u *Posvećenju proljeća* odbacio glazbene konvencije.⁵⁹ Međutim, u ključnim formulacijama u kojima tematizira Stravinskijev skladateljski pristup, Adorno pokazuje da on ne dopijeva do glazbe kao same stvari, i to iz više razloga. Dok na početku odjeljka o Stravinskom Adorno napominje da je Stravinskom važna uvjerljivost glazbenog djela, nasuprot radu na samoj stvari,⁶⁰ u drugim dijelovima odjeljka on objašnjava da Stravinski pokušava doći do srži razgradnjom konvencionalnog, naslijeđenog materijala.⁶¹ Na jedinom mjestu u odjeljku o Stravinskom, u kojem Adorno pojam glazbe kao same stvari koristi nedvosmisleno, nalazimo tvrdnju da Stravinski sluša diktat ukusa, a ne diktat same stvari.⁶² Veliki naglasak u ovom odjeljku stavljen je na to da Stravinski svoje stvaralaštvo koncipira unutar oficijelne kulture⁶³ – on igra njenu igru, i na taj način dolazi do svojih stvaralačkih ciljeva. Ovi ciljevi nisu postavljeni k razvijanju same glazbe, već k postizanju efekta,⁶⁴ k izazivanju izvjesnog općeg, pa i primordijalnog osjećanja. Ukratko rečeno, Adornovo tumačenje glazbe Stravinskog sve njezne namjere okreće recepciji – međutim, ovo se ne zbiva samo zbog autorove umjetničke afirmacije, nego, prije svega, zbog toga što se u izazivanju osjećanja te vrste nalazi smisao stvaranja. Upravo razgradnjom konvencija, »oštećivanjem tonaliteta«,⁶⁵ Stravinski pokušava doći do ovih osnovnih čovjekovih impulsa, koji su bliski čovjekovoj tjelesnoj prirodi,⁶⁶ pa i instinktima, a u Adornovoj interpretaciji ova se namjera povezuje i s učenjem o »kolektivnom nesvjesnom«. ⁶⁷ Time i glazbena aparatura kompozicijâ Stravinskog zadobiva ovaj primordijalni karakter, koji se ostvaruje disonancama ili upotrebom primitivnih glazbenih formi kao što je kromatika ili pentatonika.⁶⁸ Vjerojatno je ovaj povratak primitivnom, kako u ideji, tako i u realizaciji, presudan razlog zašto se odjeljak o Stravinskom u *Filozofiji nove glazbe* naziva »Stravinski i restauracija«. Prema Adornu, Stravinski ne gaji iluziju o nužnosti svodenja glazbe na njenu fizikalnu prirodu da bi se ovi osnovni čovjekovi impulsi pokrenuli: skladatelj ne ispušta iz vida udio kulture i društva, kako u formiranju glazbenog jezika, tako i u formiranju spomenutih impulsa.⁶⁹

Međutim, Stravinskijev projekt dolaženja do objektivnosti i općenitosti u stvaranju na kraju je ipak u Adornovoj filozofiji okarakteriziran kao kvaziobjektivan, samovoljan čin, koji skriva svoju pravu prirodu vještima smicalicama glazbene tehnike.⁷⁰ Štoviše, Adorno s izvjesnom ironijom pokazuje da je Stravinski spreman izvršiti određene pomodne intervencije u svom sklada-

nju, pokazujući da njegova djelatnost i nije tako daleko od subjektivnog stvaralaštva protiv kojega se okreće.⁷¹ Ipak, izgleda da Adorno na kraju knjige pokušava dijalektički razmotriti glazbu Stravinskog i time ostvariti namjere svoje metode skicirane u »Uvodu«. Kao i Schönberg, Stravinski se najzad objelodanjuje u dijalektičkom ruhu: on u kasnijim djelima »isključuje subjektivitet zadržavajući ga«.⁷² On ipak ne biva proglašen dijalektičarem, s obzirom na to da Adorno njegovu glazbu odjednom ne prihvaća kao rad na samom materijalu, nego ga svodi na *manipulaciju* materijalom.⁷³

Na sličan način na koji Schönberg svoju dodekafoniju svodi na još jednu skladateljsku metodu, Stravinski u kasnijem stvaralaštvu prestaje s razgradnjom konvencija i započinje njihovu eksploataciju.⁷⁴ Ovaj Adornov stav može izgledati kao završno dijalektiziranje same Stravinskijeve glazbe, koja istovremeno predstavlja i potpunu realizaciju Adornove dijalektike u ovoj knjizi, koja će najzad i glazbu Stravinskog promatrati kao dijalektički pol. Ipak, izgleda da to nije slučaj u ovom odjeljku. Krajnja posljedica razgradnje konvencija u ovakvom učenju bila bi oličena u vraćanju konvencijama, kao njenoj suprotnosti – to bi, kao što smo ranije pokazali, bio metodološki zahtjev »Uvoda«. Stvaranje na osnovi glazbenih konvencija tako bi se moglo shvatiti kao još jedan moment Stravinskijeve glazbene restauracije. Međutim, Adornova najavljuvana pristranost kao da ovdje dobiva na snazi, u pokušaju da dokaže kako se iza Stravinskijeve glazbe krije jedna obmana, koju treba objelodaniti i adekvatno ocijeniti. Vraćanje na konvencionalni materijal još jednom se predstavlja kao hir Stravinskijeve glazbe.⁷⁵ Na ovom stadiju Adornovog ekspliciranja glazbe Stravinskog dijalektičke pretenzije iz »Uvoda« u *Filozofiju nove glazbe* ne izgledaju ostvarene, nego nekako zaobiđene i zaboravljene. Očekivana dijalektika je zapravo u neravnoteži, s obzirom na to da se dijalektičkom polu, oličenom u Schönbergovoj glazbi, ne pruža adekvatan

58
Ibid., str. 158–159.

59
Ibid., str. 198.

60
Ibid., str. 157.

61
Adorno ne koristi u ovom kontekstu termin »razgradnja«, ali ovaj termin dobro obuhvaća namjere koje Adorno izražava u korištenju različitih termina: »otrgnuće« od cjeline (ibid., str. 226), »oštećivanje« tonaliteta (ibid., str. 202), »razbijanje« glazbenog jezika u komadice (ibid., str. 202) i tako dalje.

62
Ibid., str. 173.

63
Ibid., str. 161. Da se glazba Stravinskog zasni-
va na prilagodavanju kulturi, potvrđuje nam
i interpretacija Ivana Fochta. I. Focht, *Savre-
mena estetika muzike*, str. 228.

64
T. W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, str.
192, 209.

65
Ibid., str. 202.

66
Ibid., str. 194.

67
Ibid., str. 181.

68
Ibid., str. 170.

69
Ibid., str. 219.

70
Ovaj stav nagovješten je na samom početku
poglavlja o Stravinskom, ali je razrađen tek u
ibid., str. 220–221.

71
Ibid., str. 221–222.

72
Ibid., str. 221.

73
Ibid., str. 225.

74
Ibid., str. 222–223.

75
Ibid., str. 228.

par, nego se fenomen Stravinskijeve glazbe, prethodno najavljen kao jedna dijalektička strana, odjednom demistificira i hvata na djelu u problematičnim namjerama.

Krajnju ocjenu Stravinskijevog glazbovanja Adorno nam na posljednjim stranicama *Filozofije nove glazbe* pruža samo neizravno. Ukazujući prethodno na sveprisutnost Stravinskijeve potrebe za autentičnošću u svim njegovim stvaralačkim razdobljima,⁷⁶ izgleda da Adorno hoće pokazati da je autentičnost podjednako uzrok Stravinskijevih projekata razgradnje i restauracije (uzete u smislu obnove prethodno poznatih glazbenih konvencija, kakvu nalazimo u kasnijem Stravinskijevom stvaralaštvu). Podsjećajući na sumnju u autentičnost, prisutnu u Schönbergovom usredotočenju na razvijanje glazbe kao same stvari, Adorno nam na kraju teksta ostavlja da sami donesemo ocjenu o tome je li Stravinskijeva namjera da ostvari autentičnost putem »regresa u arhaičku«⁷⁷ upravo tim regresom na izvjestan način onemogućena.

Zaključak – neravnoteža dijalektike kao nužna posljedica Adornovih filozofskih postavki

Izgleda da su u *Filozofiji nove glazbe*, prije svega, problematična oba središnja metodološka momenta Adornovog filozofiranja. Njegova težnja k nadilaženju dihotomije forme i sadržaja svela se u razradi njegovih ideja na prešutno prihvaćanje ove podjele, a to je posebno slučaj kada se radi o formi glazbenog djela. Smatrajući da skladatelju koji se okreće glazbi kao samoj stvari sadržaj može samo skretati pažnju s tog puta, Adornova estetika glazbe iscrpljuje se u govoru o akordima, glazbenim intervalima i oblicima. Na taj način, Adornove estetičke metode u određenim dijelovima knjige neprimjetno prelaze u muzikološke metode, koje Adornu svakako ne mogu biti strane s obzirom na njegovo glazbeno obrazovanje. Također, važnost njegovih estetičkih metoda može biti dovedena u pitanje ako imamo u vidu dominantnost onih motiva u *Filozofiji nove glazbe*, koji ulaze u područje njegove filozofije kulture. Ovdje svakako mislimo na one dijelove *Filozofije nove glazbe* koji se približavaju kontekstu *Dijalektike prosvjetiteljstva*. Iz njegovog nadilaženja estetičke metode diferenciranja forme i sadržaja proizlazi i to da se tek u recepciji objelodanjuje skrivena društvena bit glazbe. Ako ovaj stav udružimo s tvrdnjom da se njegova estetika glazbe uglavnom svodi na analizu glazbene forme, nameće se misao da su formalna razmatranja samo priprema za dublju analizu glazbe u okviru filozofije kulture. U tom smislu, izgleda da Adorno ne nadilazi samo određene estetičke metode (i to upravo one najosnovnije), nego u krajnjoj intervenciji nadilazi i sam estetički diskurs, da bi prihvatio izazove filozofije kulture u otkrivanju društvenih impulsa umjetnosti.

S druge strane, pokazali smo da je Adornova negativno-dijalektička metoda u neravnoteži jer je njome dosljedno obrađen samo odjeljak posvećen Schönbergovoj glazbi, zajedno s »Uvodom« knjige koji je tom odjeljku terminološki srodan. Ne samo da su principi negativno-dijalektičke metode, ilustrirani u »Uvodu« knjige, iznevjereni u pogledu odnosa između Schönbergove i Stravinskijeve glazbe nego su oni zanemareni i u slučaju razmatranja Stravinskijeve glazbe. Da se ovakvi Adornovi metodološki propusti mogu izvesti iz osnovnih postavki o kojima Adorno govori u »Uvodu« *Filozofije nove glazbe* i odjeljku o Schönbergovoj glazbi (dok te postavke u tekstu o Stravinskijevom uglavnom samo primjenjuje), pokušat ćemo pokazati u nastavku zaključka.

Ako se vratimo razmatranju odnosa glazbenih konvencija i glazbe kao same stvari, možemo u toj Adornoj postavci prepoznati određene nagovještaje za ovakav ishod njegove negativne dijalektike u *Filozofiji nove glazbe*. Kao što smo pokazali, glazba kao sama stvar razmatrana je kao dijalektički pol glazbe nastale na temelju glazbenih konvencija. Međutim, Adornova pristranost i ovdje je ostavila svoj trag. Favoriziranje Schönbergovog stvaralaštva rezultiralo je u *Filozofiji nove glazbe* postavljanjem dosljedno provedenog dijalektičkog postupka – od nastajanja dodekafonije kao glazbenog rada na samoj stvari, do njenog odbacivanja kao konvencije. Međutim, teorijska postavka unutar teksta o Stravinskom čitavu dramu glazbe ruskog kompozitora postavlja unutar glazbene konvencije kao jednog dijalektičkog pola. Tako se dinamična dijalektika svodi na statičnu borbu Stravinskijeve glazbe unutar tabora konvencija, borbu koja ni ne doseže k glazbi kao samoj stvari. Konvencionalno stvaralaštvo povezano je u interpretaciji Stravinskijeve glazbe s pojmom regresa, dok je Schönbergov rad na samoj stvari još u naslovu odjeljka o Schönbergu određen obećavajućim pojmom napretka. Dvije skladateljske djelatnosti, najavljene kao ekstremi, sklonjavaju u istoj krajnosti konvencionalnog glazbenog stvaralaštva. Pored neravnoteže kojom se završava Adornov dijalektički projekt u ovoj knjizi, izgleda da se iz perspektive Adornove interpretacije glazbe prve polovice 20. stoljeća još nešto bliži svome kraju: to je sama glazba kao umjetnost. Tek ovakvom interpretacijom Adornova *Filozofija nove glazbe* može se direktno povezati s apokaliptičnim stavovima o kulturi njegova doba, koji se često pripisuju Adornovom promišljanju glazbene umjetnosti.⁷⁸

Dušan Milenković

**Dialectical Relation Between Music as the Thing Itself
and Musical Conventions in *Philosophy of New Music* by Theodor Adorno**

Abstract

In this paper, the basic themes of Adorno's Philosophy of New Music are viewed from the perspective of the concepts of music as the thing itself and musical conventions, which can be considered as dialectical poles of music. The analysis of these concepts is performed along with the examination of Adorno's negative dialectics method and its application in this book. The concept of music as the thing itself refers to historical tendencies of the musical form, i. e. tendencies a composer uses to extend the capabilities of music set by his predecessors. On the other hand, musical conventions are viewed as the dominant form of composing in an epoch. In this case, composers do not develop musical forms but remain in the domain of those previously known. According to Adorno, Schönberg's dodecaphony is the concept closest to the music as the thing itself, while music of Stravinsky still remains within the limits of conventional music.

Keywords

music as the thing itself, musical conventions, negative dialectics, Arnold Schönberg, Igor Stravinsky

⁷⁶
Ibid., str. 230.

⁷⁷
Ibid., str. 234.

⁷⁸
Ovakva interpretacija vidljiva je u već spomenutom Fochtovom tekstu. I. Focht, *Savremena estetika muzike*, str. 218.