

OSLUŠKIVAČ HTONSKIH BOGOVA I KAFANSKI SVIRAČ. ADORNOV DOŽIVLJAJ ŠUBERTA*

Apstrakt: Autorka u članku rekonstruiše kompleksnu sliku Franca Šuberta koju je stvorio Teodor Adorno u nekoliko osvrtu na ovog kompozitora, a najviše u članku „Šubert“ iz 1928. Adorno je te, 1928. godine doživeo Šuberta kao tragičnog kompozitora čija muzika obitava u oblasti htonskih bogova, a da ipak otkriva radost „putujućeg naroda, opsenara i čudotvoraca“. Ipak, nije objasnio kako ova radost može da preživi u paklenim pejzažima Šubertove htonske muzike. Tek kasnije Adorno je bio spreman da u Šubertu prepozna, zahvaljujući njegovom „habitusu“, i kafanskog svirača, ne pominjući više „putujući narod, opsenare i čudotvorce“. Te dve predstave Šuberta – Šubert kao osluškivač htonskih bogova i Šubert kao kafanski svirač – pokazale su se kao zanimljiv par vredan dalje teorijske elaboracije koju Adorno, nažalost, nikada nije sproveo.

Ključne reči: Franc Šubert, Teodor Adorno, Ludvig van Betoven, romantika, lutanje.

Tekstom „Šubert“, objavljenim u časopisu *Die Musik* 1928. godine, Teodor Vizegrund Adorno (Theodor Wiesegrund Adorno) dao je svoj prilog obeležavanju stogodišnjice smrti Franca Šuberta (Franz Schubert) i, što je daleko važnije, počeo je da se na studiozniji način bavi problemom „tumačenja muzike“.¹ Zanimljivo je, međutim, da ovaj inspirativan i značajan prilog bibliografiji o Šubertu nije postao nezaobilazna sekundarna literatura za sve one savre-

* Rad je nastao u okviru projekta „Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu“ (br. 177019), koji se realizuje na Fakultetu muzičke umetnosti, a finansira ga Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije. Zahvaljujem Aleksandru Molnaru na tome što me je uputio na izvore koji su mi pomogli da potkrepim određene teze i na korisnim sugestijama koje su tekst, uverena sam, učinile boljim.

¹ Tekst „Šubert“ preštampan je, (i to) uz minimalne intervencije samog Adorna, 1964. godine u zbirci *Moments musicaux*. U predgovoru ove knjige, napisanom na Božić 1963, Adorno je tekst označio kao, „prvi obimniji rad autora na tumačenju muzike“ (Adorno 2004I: 13724).

ne proučavao ce koji se bave kompozitorovim nasleđem.² Umesto da ukazuju na tekst, koriste ga, razrađuju Adornove teze ili pak polemiku s njima, učenjaci su *uglavnom* propuštali da članak uzmu u obzir. Takav prijem teksta – pogotovo ako se ima u vidu da je potekao iz pera autora koji se rado čita i citira u muzikološkim krugovima – nije moguće objasniti, ali ga je moguće dovesti u vezu sa dva moguća razloga.

Kao prvo, „Šubert“ je prvi od ukupno dva Adornova teksta u celosti posvećena ovom kompozitoru – pored njega, Adorno je napisao još samo članak „Franc Šubert: Veliki Rondo u A-Duru, za klavir u četiri ruke, op. 107“, objavljen u časopisu *Vossische Zeitung* 6. januara 1934. (up. Adorno 2004n: 14590 i dalje). To što je Adorno retko pisao i relativno malo napisao o Šubertu moglo je da dovede do privida da on nije jedan od boljih poznavalaca kompozitorovog opusa, te i do previda njegove lucidne interpretacije od strane Šubert-eksperata. Drugo, Adorno je 1963. u predgovoru zbirke *Moments musicaux* ispoljio samokritičnost, pa čak i rezerve prema svom mladalačkom radu. Napisao je da u njemu postoje „neke nespretnosti“ i da je „filozofska interpretacija previše neposredna, uz zapostavljanje tehničko-kompozicionih datosti“. Ukazao je i na to da je „napadna [...] nesrazmera između velike pretenzije, a takođe i samog tona, i onoga što je postignuto; sve ostaje, baš kao i u kratko nakon toga nastaloj 'Noćnoj muzici', loše apstraktno“ (Adorno 2004l: 13724). Nema sumnje da je, sa tadašnjeg Adornovog staništa, tekst „Šubert“ skliznuo u 'lošu apstrakciju' upravo zbog toga što u njemu nije bilo marksističke ortodoksije i one ukalupljenosti u obrazac „baza-nadgradnja-(muzički) materijal“ koji je karakterisao autorove najrepresentativnije radove u oblasti filozofije i sociologije muzike. To što je u tekstu „Šubert“ izostala specifična levičarska retorika na kojoj se u velikoj meri temelji (la) popularnost Adornovih radova mogla je da ga učini nezanimljivim za adornovce i da zamagli notornu činjenicu da je rad privlačan za proučavanje upravo zbog te 'manjkavosti'.

² To su konstatovali Beata Peri (Beate Perrey) i Džonatan Dansbi (Jonathan Dunsby), prevodioci teksta „Šubert“ na engleski jezik. Up. Adorno, „Schubert (1928)“, *19th-Century Music*, 29 (1): 3. Prevođenje teksta iskorišćeno je, tako, kao povod za održavanje dva skupa na kojima je diskutovano o Adornovom tumačenju Šubertovog stvaralaštva (nekoliko radova publikovano je 2005. u broju časopisa *19th-Century Music* u celosti posvećenom Adornovom „Šubertu“).

Adorno je pisao o Šubertu u vreme kada se nalazio u posebnoj (i ne baš prijatnoj) životnoj situaciji. Godine 1926. vratio iz Beča, gde je studirao kompoziciju kod Albana Berga (Alban Berg), u Frankfurt na Majni, i to razočaran, sa svešću da je njegova karijera kompozitora dodekafonskih dela okončana praktično pre nego što je i počela. Početkom 1928. Adorno je doživeo i ozbiljan naučni poraz: morao je da povuče habilitacioni rad *Pojam nesvesnog u transcendentnom učenju o duši*, zbog toga što nije dobio odobrenje mentora, profesora Hansa Korneliusa (Hans Cornelius) (ali i njegovog asistenta Maksa Horkhajmera (Max Horkheimer), Adornovog budućeg koautora i ideološkog saborca). Adornov cilj u ovom radu bio je da, uz pomoć psihoanalize, izvrši „*rašćaravanje* nesvesnog“, kako bi dezavuisao njegov „metafizički patos“ i kako bi (iz tabora filozofije života) razobličio sve učestalije pozive na „erupcije nesvesnih vitalnih sila duše po volji prirode“ kao „ideološku zaštitu“ za „ne samo razobručeno egoističko izrabljivanje, nego i najiskvarenije planove imperijalizma“ (Adorno 2004a: 543–545). O tome da sam Adorno nije bio ubeden u neutemeljenost svojih stavova jasno svedoči njegov novi habilitacioni rad, *Kjerkegor – konstrukcija estetičkog*, koji je počeo da piše 1929, a odbranio već 1931. pod mentorstvom evangelističkog teologa i pripadnika Religioznih socijalista, profesora Paula Tiliha (Paul Tillich). Na udaru Adornove kritike u odbranjenom habilitacionom radu našao se pojam (apsolutne) „unutrašnjosti“. Njemu je Adorno namenio istu onu kritiku kojoj je već podvrgao pojam (vitalističkog) „nesvesnog“ u povučenom habilitacionom radu: kritikovao ga je kao „izokrenuti odraz (*verkehrten Gestalt*)“ kasnokapitalističkog društva, koje je ponajbolje analizirao Karl Marks (Karl Marx) (up. Adorno 2004b: 1071).

U članku „Šubert“, objavljenom u interregnumu između završetka jednog i početka pisanja drugog habilitacionog rada, Adorno nije, u maniru obe teze, pokušao da u Šubertovom opusu rekonstruiše „izokrenuti odraz“ kasnokapitalističkog društva. Nije istupio kao kritičar političke ekonomije kapitalizma, nego više kao umetnik koji želi da verno sledi Šuberta, da iskusi *atmosfera* koje je ovaj svojom muzikom kreirao i da sa njim *luta* neslučenim i neočekivanim *pejsažima*, s onu stranu ne samo robno-novčanog prometa, nego i života uopšte. Adorno je u članku skicirao estetičku teoriju na osnovu koje je Šuberta mogao da stilizuje u svojevrsnog modernog *oslušivača htonskih*

bogova, koji je od njih dobijao snagu muzičkog izraza i, zahvaljujući tome, mogao da stvori delo koje je bilo potpuno samosvojno, filozofski refleksivno, a opet po strani dominantnog razvoja moderne zapadne muzike od Betovena (Ludwig van Beethoven) naovamo.

Osluškiivač htonskih bogova

U zapisu „Stalno polako napred“ iz zbirke *Minima moralia* nastale neposredno po okončanju Drugog svetskog rata, u emigraciji, Adorno je pribeležio jedno razmišljanje o hodu: „Naviknutost tela na hodanje kao na nešto normalno potiče iz dobrog starog vremena. Bio je to građanski način da se nikud ne stigne: fizička demitologizacija, slobodna od stege hijeratičnog hoda, beskućnog lutanja, zadihanog bežanja. Ljudsko dostojanstvo sastojalo se u pravu na hodanje, na ritam koji telu ne iznuđuju zapovest ili strava“ (Adorno 2004d: 1961). U „dobra stara“ građanska vremena (uspravan) hod je bio – a to će primetiti i Ernst Bloh (Ernst Bloch) odmah nakon bega iz DDR-a u Zapadnu Nemačku, u knjizi *Prirodno pravo i ljudsko dostojanstvo* (Bloch 1977: 6) (o Blohovom uticaju na Adorna biće reči u nastavku izlaganja) – znak zaštićenog ljudskog dostojanstva i obećanja emancipacije koja se nalazila u svojim početnim stadijumima. Utoliko je hodanje bilo „fizička demitologizacija“ koja izmiče svakoj hijerarhiji, svakom zapovedanju od strane religije i u ime religije. Obrnuto, „zadihano bežanje“ pripadalo je kako vremenu arhajske strave, tako i savremenim totalitarnim režimima, od kojih je jedan naterao i samog Adorna u emigraciju.

Osim što je građansko hodanje (pokretano dostojanstvom) suprotstavio hijeratičnom hodu (pokretanom zapovešću) i zadihanom bežanju (pokretanom stravom), Adorno je napravio razliku i između građanskog hoda i „beskućnog lutanja“, fenomena koji nije objasnio. Ipak, time što je lutanje doveo u vezu sa beskućništvom (*obdachlose* – bez krova nad glavom) Adorno je sugerisao pretpostavke za njegovo odvijanje, kao i stanje u kojem ono protiče. Luta, naime, onaj koji (više) nema dom, onaj koji je raskinuo veze sa građanskim poretkom i obitava unutar jednog sasvim drugačijeg poretka. To, ipak, ne znači da lualica ne oseća potrebu za domom, zavijačem i za tim da nečemu/nekome pripada. U „Zahvalnici Peteru Zurkampu (Peter Suhrkamp)“ (1959) Adorno je zapisao: „Lutajuće

se ne može shvatiti iz samorazumevajuće vernosti i pouzdanosti. Samo lutanje jemči istinu htonskog, čežnju za zavičajem“ (Adorno 2004p: 17847). Lutanje se, prema tome, odvija u domenu htonskog, ono protiče u emotivnoj napetosti koja je nastala usled tenzije između objektivnog nepripadanja i želje da se pripada, iz nemogućnosti da se ima zavičaj i nostalgije za nečim što je u prošlosti bilo zavičaj. Adornu se lutanje ukazivalo kao takoreći suočavanje sa htonskim, nakon što je nestalo njegove samorazumljivosti unutar građanskog poretka, nakon što su pukle veze sa zavičajem i nakon što je postalo jasno da se htonsko javlja u starim, zapravo najstarijim, arhajskim mitskim slikama.³

Adorno je Šubertovu muziku doveo u vezu sa htonskim odmah na početku članka iz 1928: „Ako Šubertova muzika i nema uvek u sebi moć delatne volje, koja se uzdiže iz težišta Betovenove prirode, grotla i okna kroz koja ona prolazi vode je u onu istu htonsku dubinu u kojoj ova volja ima svoje izvorište, i stvaraju onu demonsku sliku kojom je čin praktičkog uma uvek iznova hteo da ovlada; ali zvezde, koje joj vidljivo svetle, iste su one ka čijem nedostižnom prividu grabi žurna ruka“ (Adorno 2004l: 13739–13740). Ovom mišlju Adorno je ukazao na razliku između karaktera Šubertove i Betovenove muzike: zbog nedostatne „delatne volje“, Šubertova ima tendenciju da se kroz „demonsku sliku“ zemlje spušta do „htonске dubine“, dok se Betovenova, upravo zahvaljujući moćnoj „delatnoj volji“, iz dubine uzdiže na površinu, i to potencijalno u pravcu „nedostižnog privida“ zvezda, kao izvora sveg svetla. *Dijalektika prosvetiteljstva* pruža korisno dodatno razjašnjenje ove nesumnjivo mitološke slike: „Htonski bogovi prastanovnika proterani su u pakao, u koji se zemlja pretvara pod religijom sunca i svetla Indre i Zevsa“ (Adorno 2004c: 1123).

Iako su ih još „prastanovnici“ zemlje proterali u pakao, htonski bogovi su zadržali deo svoje moći nad svima onima koji doživljavaju nemilost novih solarnih božanstava i kulturnih zajednica njihovih obožavalaca. U priliku da tu moć osete dolaze, između ostalih, i oni koji, usled gubitka zavičaja, počnu da lutaju po nepoznatim im predelima; oni čuju daleki zov htonskih bogova, ali ne mogu da

³ Sudeći prema *Dijalektici prosvetiteljstva*, napisanoj zajedno sa Maksom Horkhajmerom, Adorno je htoničnu mitologiju smatrao najstarijom. Nju je u Grčkoj potisnula najpre solarna mitologija, a zatim i Homerova epika (Adorno 2004c: 1179).

razaznaju odakle im se ovi obraćaju i kuda ih pozivaju. Imaginarni zavičaj koji im nostalgija pomaže da rekonstruišu postaje tako istinska „demska slika“ u kojoj se prepliću sećanja na izgubljeni zavičaj i novo boravište htoskih bogova, pakao. Prokletstvo lualice nije toliko u tome da nigde ne može da se skrasi koliko u tome da ne može da pronade mesto ka kojem ga pokreće nostalgija. Zbog toga on zemlju zaista progresivno počinje da poistovećuje sa paklom. I ne samo to: neugušivi zov htoskih bogova koji dopire iz dubina zemlje proširuje pakao čak i na površinu kojom lualica luta.

U članku „Šubert“ Adorno je bio sklon da najveći broj dela koja je Šubert komponovao neodređeno okarakterise kao muziku koja teži „htoskoj dubini“. Svi uspešni Šubertovi pokušaji da oformi „delatnu volju“ da muziku koju stvara usmeri na put Betovenove muzike – ka površini, ka zvezdama, ka ljudskim zajednicama – činili su se pre kao hvale vredni izuzeci nego kao proizvodi konzistentne kompozitorske prakse. Šubertov epohalni značaj krije se, po Adornovom sudu, upravo u tome što je 'zakazao', to jest odustao od toga da hodi Betovenovim stopama; što se, umesto toga, povinovao potrebi da krene novim putevima, ma koliko oni čudni bili, kako bi izrazio subjektivni doživljaj „pogođenosti“ (*Getroffensein*). Jer, samo na takvom jednom putu Šubert je mogao svoj subjektivni doživljaj da uskladi sa objektivnim kretanjem „materijala“ u pravcu Šenbergove (Arnold Schönberg) atonalnosti. Ne ističe bez razloga Adorno već 1928. da je „istinita forma“ za Šuberta postala „nedostižna“, da su njegove teme „asimetrične, u ranom podsmehu arhitekturi tonaliteta“ i da zbog toga njegovo „delo mora ostati fragment“ (Adorno 2004l: 13756). Za razliku od svog prijatelja Hansa Ajzlera (Hanns Eisler), kourednika časopisa *Anbruch* i Šenbergovog učenika, koji je godinu dana ranije modernu (tonalnu i atonalnu) muziku otpisao kao beznadežni (kontrarevolucionarni) antipod revolucionarnoj Betovenovoj muzici (Eisler 1976: 38), Adorno je preko polariteta Betoven–Šubert pokušao da tu istu modernu muziku (ili barem jedan njen deo, onaj dodekafonski) uvrsti u legitimnu tradiciju koja je takođe započela u Betovenovo revolucionarno vreme, ali je imala ne samo drugačiji muzički sadržaj, nego i jednu sasvim osobenu kritičko-spoznajnu vrednost.

Da bi istakao vrednost i, uopšte, umetničku osobenost te tradicije „podsmevanja arhitekturi tonaliteta“, koju je začeo Šubert,

Adorno je insistirao na specifičnosti Šubertovog rada sa tematskim materijalom koji je u krajnjoj liniji doveo do dalekosežnog urušavanja (ideje) sonatnog oblika (u „kristalizujući oblik“). Umesto da teme motivski raz(g)radi i onda ih, uz pomoć majstorske kompozicione tehnike, podvrgne dijalektičkom razvoju, Šubert ih je ostavljao da, nepromenjene, lutaju ne samo kroz jedno delo nego i kroz različita dela (Adorno, 2004l: 13754–13755). U kasnijim radovima Adorno je znao da podseti na „muzičke čarobne formule starije romantike; poput [...] htonskih drugih tema Šuberta“ (Adorno 2004g: 10464), aludirajući na to da je „kristalizujući oblik“ (u kojem je završio sonatni oblik) Šubertovih dela pokazivao tendenciju spuštanja ka „htonskoj dubini“. Ako je Betoven bio zaslužan za to što je „konceptijski“ prva tema uvek bila prihvatana kao „nužno izvorište[,] kao blistavo jezgro oblika“, onda su „prodornije druge“ Šubertove teme⁴ rečito govorele suprotno – one su od prvih tema činile samo „kapije podzemnog carstva“ (Adorno 2004m: 14195), odnosno najavu drugih tema nad kojima su vladali bogovi tog carstva.

Pristupajući na ovakav način Šubertovom stvaralačkom opusu, Adorno se suočio sa velikim problemom kada je pokušao da problematizuje fenomen radosti u njegovoj muzici. Šubertov slučaj, naime, rečito pokazuje da onaj ko se u modernom svetu nalazi pod vlašću htonskih bogova već po definiciji ne može da oseti (a kamoli izrazi) radost. Čak i u svojim poznim spisima, *Estetičkoj teoriji i Uvodu u sociologiju muzike*, Adorno je Šuberta nazvao „umetnikom kome je toliko [mnogo] oduzeta afirmacija“ da je s pravom mogao da se zapita „postoji li uopšte radosna muzika“ (Adorno 2004e: 3824; Adorno 2004h: 11560).⁵ Adorno je znao kako bi Šubert odgovorio na to pitanje: „Nepravo koje čini sva vesela umetnost, zaključno sa onom zabavnom, jeste nepravo prema mrtvom, prema akumuliranom i nemom bolu“ (Adorno 2004e: 3824). Pa ipak, Adorno je tvrdio da čak i Šubertova muzika poznaje radost. „Pored Betovenove preteći tražene, pritisnute, kategorijalno uobličene, ali materijalno nedostižne sreće, Šubertova je čujni, zbrkani, ali konačno sigur-

⁴ U prilog prodornosti drugih tema u Šubertovoj „kompleksnoj arhitekturi“ govori i to što su ih diletantni uvek izdvajali kao „stvarno ili tobože lepe melodije“ (Adorno 2004m: 14203).

⁵ U zbirci *Minima moralia* Adorno je citirao Šubertov stav da ispunjenih radosnih snova ima onoliko malo koliko i vesele muzike (Adorno 2004d: 1858).

no i neposredno dati eho“ (Adorno 2004l: 13761). Iako se od Betovenove sreće razlikuje kao „dobar obrok od besmrtnosti, postularane u praktičnom umu“ (Adorno 2004l: 13762), Šubertova sreća ipak postoji kao nešto difuzno, „anarhično“, pa i „diletantsko“. Osluškujući htionska božanstva, Šubert je radost pronašao „u jednoj regiji duboko ispod afirmisanih oblika građanskog muziciranja“: u „igramama i vojnim marševima, skučenom četvororučnom klaviru, lebdećoj banalnosti i lakoj pripitosti“. Zbog toga se, smatra Adorno, o Šubertu može govoriti kao o „muzikantu“ u kategorijama socijalno deklasiranih grupa kao što su „putujući narodi, opsenari i čudotvorci“ (Adorno 2004l: 13762–13763).

Ovakav Adornov zaključak deluje neuverljivo. Adorno ne samo što je Šubertu imputirao radost u muzici – uprkos ditkumu o njenoj podložnosti htionskim bogovima – nego je sasvim nasilno tu radost kontekstualizovao u socijalnim grupama sa kojima Šubert nije imao ništa zajedničko. Šubertovo „muziciranje“, pogotovo na „šubertijadama“, bilo je sasvim u skladu sa kulturnim praksama građanstva onog vremena; ako je i izlazilo iz njihovih okvira nije činilo to vraćanjem na tradicije „putujućeg naroda, opsenara i čudotvoraca“, nego spajajući sa elementima jedne druge građanske institucije nižeg ranga koju je Šubert posećivao, sa *kafanom*.

Kafanski svirač

Na jednom mestu spisa *Ljudsko, isuviše ljudsko*, Fridrih Niče (Friedrich Nietzsche) je napravio lapidarno, ali zanimljivo poređenje Betovena i Šuberta: „Ako bi se Betoven mogao nazvati idealnim slušaocem svirača, onda bi Šubert imao pravo da sebe prozove idealnim sviračem“ (Nietzsche, 1985: 384). Šubert, „manji umetnik od ostalih velikih muzičara“ predvođenih Betovenom je, po Ničeovom mišljenju, imao „najveće nasleđeno bogatstvo u muzici“ koje je trošio rasipnički, ne trudeći se da svoja dela umetnički oblikuje i usavrši. Otuda specifičnost njegovog položaja među „velikim muzičarima“ – da bude „idealni svirač“. Ta kvalifikacija postaje razumljivija ako se sagleda u svetlu Ničeove muzičke estetike po kojoj „muzičko uzbuđenje [...] dolazi iz potpuno različitih oblasti“ ljudskog duha i, ako ima potrebu da se izrazi u nekom vokalno-instrumentalnom žanru, „bira tekst pesme kao svoj metaforički izraz“

(Nietzsche, 1980: 112). U četvrtom stavu Devete simfonije Betoven je, tako, posegnuo za Šilerovom poezijom. Međutim, muzička rešenja koja je primenio prilikom omuzikaljenja „Ode radosti“ predstavljala su, prema Ničeovom mišljenju, refleksiju i uobličenje „istinski naivne i nevine narodne melodije radosti“ (Nietzsche, 1980: 113) koja je obitavala u ko-zna-kojoj „oblasti“ duha. „Nasleđeno bogatstvo u muzici“ zapravo je neka vrsta „božjeg dara“ direktnog pristupa relevantnim „oblastima“ duha, koji je Šubertu omogućavao da bude „svirač“, tj. neposredni medijum elementarnih sadržaja duha, a ne „slušalac“, koji te sadržaje reflektuje kako bi ih dalje umetnički obrađivao. Ničeova kategorija „svirača“ dobija, tako, jednu veoma bitnu značenjsku ambivalenciju: ona označava čoveka koji je boravio na samim izvorištima duha, kroz kojeg se obznanjivalo ono što je u duhu bilo suštinsko i koji je upravo to, takoreći beslovesno, samo „svirao“, umesto da se pozabavi time da ga prvo reflektuje, a zatim i umetnički prokomponuje.

Iako se nikada nije podrobnije osvrnuo na Šubertov opus, niti pokušao da ga ozbiljnije analizira, Niče je otvorio put razumevanju Šuberta kao kompozitora koji je u isto vreme mogao da bude i „oslušivač“ bogova, npr. onih htonskih, i „svirač“ u nekom sasvim profanom okruženju – npr. kafani. Međutim, takva paradoksalnost u kompozitorovoj pojavi uzmicala je sa doživljajnog horizonta Teodora Adorna u vreme kada je pisao članak „Šubert“. O tome svedoči Adornov stav da je najveće zamislivo falsifikovanje Šubertove realne ličnosti, koja je imala toliko senzibiliteta „prema mrtvom, prema akumuliranom i nemom bolu“, sprovedeno u opereti *Das Dreimäderlhaus* (Adorno 2004h: 11559), u kojoj su autori libreta Šuberta – predstavljenog, doduše, kao neprilagođenog „zanesenjaka“ – smestili u kafanski milje bidermajerskog Beča.⁶ Opereta je za Adorna bila konačni (i poslednji u nizu) „dokaz propasti pokretnog subjekta u istinitom karakteru dela“ (Adorno 2004l: 13744), koji je ujedno i izraz istine tragedije samog Šuberta. Drugim rečima, onaj isti usud koji je Šuberta oterao u preranu smrt i koji je dao povoda stvaranju

⁶ Opereta *Das Dreimäderlhaus* delo je libretista Alfreda Marie Wilnera (Alfred Maria Willner) i Hajnca Rajherta (Heinz Reichert) i kompozitora Hajnriha Berte (Heinrich Berté). Autori libreta su se inspirisali motivima veoma popularnog romana *Zanesenjak (Schwammerl): roman o Šubertu* Rudolfa Hansa Barča (Rudolf Hans Bartsch) iz 1912. Opereta je prvi put izvedena u Beču 15. januara 1916.

„slomljenog subjekta“ u njegovom delu, onemogućio je pravilnu recepciju tog dela (odloživši je sve do Adorna) i, umesto toga, njegovo srozavanje u kaljugu sentimentalnog. „Propast pokretnog subjekta“ pokazuje se tako kao estetička kvintesencija Adornovih prvih pokušaja da razume Šuberta, iznova protumači njegovo delo i u njemu prepozna onaj ambivalentni odnos prema prirodi i (modernom) društvu koji je i sam imao.

Da se Adorno na izvestan način identifikovao sa Šubertom postaje jasno iz toga što je pokušao da ga proizvede u svog 'savremenika': Šubertovo delo, veli Adorno u članku iz 1928, postaje moguće razumeti tek jedan vek nakon njegove smrti, *nakon propasti romantizma*. „Dijalektičko oslobođenje istinskih sadržaja Šuberta došlo je nakon romantike, u koju on sebe nikada nije neposredno ubrajavao. Ona je njegovo delo čitala kao govor subjektivno smislenih znakova, a problem njegove forme potiskivala banalnom kritikom; psihološka saopštenja koja je iz njega izvlačila ona je dinamički prenaduvala i iscrpljivala tako brzo kako se samo može isrpsti loša beskonačnost“ (Adorno 2004: 13743–13744). Romantičarski pervertirana predstava Šuberta vrhunila je u „preobražaju čoveka Šuberta u onom odvratnom okruženju malograđanske sentimentalnosti, čiju je književnu formu doduše pronašao Rudolf Hans Barč u figuri zanesenjaka [*Schwammerl*], ali koja, prikriveno, u potpunosti vlada celokupnim spisateljstvom o Šubertu iz Austrije; i konačno, kao vrhunac svih romantičarskih fantazama o Šubertu, [usledilo je] njihovo poništenje u *Das Dreimäderlhaus*“ (Adorno 2004: 13744), opereti koja je „pokičenje Šuberta“ sankcionisala u skladu sa „društveno determinisanim afinitetom bidermajera prema žanrovskim razglednicama“ (Adorno 2004: 13745).

Osećajući odvratnost prema svakom „pokičenju Šuberta“ i, ujedno, snažnu empatiju prema njemu,⁷ Adorno je 1928. intencionalno izbegao da načini uvid u onaj deo Šubertove ličnosti koji bi mogao da ga poveže sa nečim još prizemnijim od prokažene „malograđanske sentimentalnosti“. Zbog toga je njegova mladalačka, ali

⁷ Empatija se manifestovala kroz tako naglašeno subjektivno umetnički (tj. književni) izraz da je Beatu Peri Adorno podsetio na „kompozitora *Lieda* u 19. veku, koji pesmu aktualizuje kroz muziku“ – samo što je, obrnuto, „Adorno aktualizovao Šubertovu muziku u rečima. Dok je sluša i boravi u njenim praznim prostorima, on dolazi do toga da je izvodi kao pesnik“ (Perrey 2005: 16–17).

najprodubljenija analiza Šubertove muzike ostala manjkava, zarobljena u hijatusu između pakla koji stvaraju zahtevi htonskih bogova i radosti koje obećavaju – Šubertu sasvim strani – „putujući narod, opsenari i čudotvorci“. Deceniju kasnije, u spisu *Pokušaj o Wagneru*, Adorno ne samo da je prihvatio istinu da je Šubert, po svom „habitusu“, ipak bio „kafanski svirač“ (Adorno 2004g: 10366), nego nije smatrao da u toj istini ima bilo čega vrednog pojašnjenja, a kamoli preispitivanja. Da bismo razumeli kako je došlo do toga da Adorno Šuberta mirna srca opiše kao „kafanskog svirača“, potrebno je da se podsetimo nekih njegovih, istina samo sporadičnih i uzgrednih, razmišljanja o Šubertu. Te refleksije otkrivaju da je Adorno uvideo da postoji jedna spona koja je životna iskustva njih obojice spojila sa „vulgarnim“. U članku posvećenom pesniku Jozefu fon Ajhendorfu (Joseph von Eichendorff) iz 1958. Adorno se osvrnuo na jedno očigledno autobiografsko iskustvo: „Ko kao dete nije napamet naučio ‘Kome Bog hoće sreću da udeli, / Toga pošalje u svet beli’ ne zna za sloj uzdizanja reči iznad svakodnevnice, a njega mora znati onaj ko ga sublimira, ko hoće da izrazi jaz između ljudskog određenja i onoga što od njega stvara ustrojstvo sveta. Šubertove Milerove pesme [*Müllerlieder*] bliske su samo onima koji su nekada u školskom horu pevali vulgarnu [sic!] kompoziciju ‘Lutanje je mlinarov užitak’⁸ (Adorno 2004f: 8912). Jaz između vulgarnosti pesme pevane u detinjstvu i vrhunske umetnosti prihvaćene u zrelijem dobu, omogućuje filozofu da kasnije reflektuje „jaz između ljudskog određenja i onoga što od njega stvara ustrojstvo sveta“ i da razume kafanskog svirača, koji ceo život obitava u dva sveta, u onom prizemnom („vulgarnom“) u kojem teče njegova „svakodnevnica“ i onom uzvišenom, do kojeg se uzdiže snagom svog umetničkog genija. Paradigmu tog razumevanja Adorno je izložio nešto kasnije, 1960, u članku *Blohovi ‘Tragovi’*.

U knjizi *Duh utopije*, objavljenoj 1918, koja je bila veoma važna za Adornov intelektualni razvoj, Ernst Bloh je muzici dodelio važnu utopijsku – štaviše, teurgijsku (up. Bloh 1982: 210; na tome

⁸ Adorno misli na pesmu Vilhelma Milera (Wilhelm Müller) *Lutanje (Wanderschaft)* iz 1818, na koju je 1844. muziku komponovao Karl Fridrih Celner (Carl Friedrich Zöllner). Iste stihove Miler je nešto kasnije uvrstio (kao drugu po redu pesmu) u zbirku *Lepa mlinarica*, objavljenu 1821. Pesmu je, inače, omuzikalio i Franc Šubert u okviru ciklusa *Lepa mlinarica* (1824), s tom razlikom što je njome započeo svoju kompoziciju.

je Bloh insistirao i kasnije: up. Bloch 1981: 1263) – misiju i funkciju negacije onog istog kasnokapitalističkog društva protiv kojeg će i sam Adorno kasnije dići svoj glas. Adorno je objasnio 1965, u prilogu Blohovoju spomenici, da je 1921, još kao sedamnaestogodišnjak, pročitao prvo izdanje *Duha utopije*⁹ i da je dospao pod uticaj njenog proročkog naboja: „Duh utopije’ je izgledao kao da ga je Nostradamus pisao vlastitom rukom“ i „obećavao je ono što se očekuje od srednjovekovnih knjiga“ (Adorno 2004f: 9718), naime, ezoterično učenje koje otvara „perspektivu mesijanskog kraja istorije, proboja u transcendenciju“ (Adorno 2004f: 9719–9720). Taj utisak samo se pojačao sedam godina kasnije kada je Adorno – u to vreme je pisao članak o Šubertu – dobio priliku da upozna Bloha i da od njega lično čuje „jeretičko obećanje“ (Adorno 2004f: 9718). Iako je, po vlastitom priznanju, već prilikom čitanja *Duha utopije* usvojio Blohov „revolt protiv zakazivanja, koje se produžava u mišljenju, sve do njegovog čistog formalnog karaktera“ (Adorno 2004f: 9719), Adornov dug Blohu išao je i dalje: od „nostalgije prema nepovratno prošlom“, preko „simpatije prema okultnom“ (Adorno 2004f: 9730), pa sve do filozofske borbe da se spasi „perspektiva mesijanskog kraja istorije, proboja u transcendenciju“¹⁰. Jer, naposletku, prevazilaženje Kantove (Immanuel Kant) estetike, koje je Adorno pripisao direktno Blohu u zaslugu i koje je i sam uvrstio u pretpostavke vlastite estetike, omogućavao je upravo rekurs ka okultnom, koje je predstavljalo životni nerv svakog, pa i Blohovog utopijskog mišljenja: „Umetnost se oslobađa od kantovske sfere bezinteresnog dopadanja, ali ne tako što pojedinačna tvorevina sledi realne tendencije, nego što celokupna sfera estetičke transcendencije stupa u službu istinskog, besprivednog“ (Adorno 2004f: 9732), ili, drugim rečima, u službu „invarijancije: onoga što bi jednom napokon bilo drugačije“, a ne uvek isto (Adorno, 2004f: 9733), odnosno, naprosto, u službu utopije.

U članku o Blohovim *Tragovima* Adorno se takođe osvrnuo na Blohovu estetičku pretenziju „proboja transcendencije“: „Blohova

⁹ Vredi spomenuti da je u prvom izdanju Blohove knjige utopijska uloga muzike bila radikalnije istaknuta nego u drugom izdanju, objavljenom 1923. (Focht 1980: 236).

¹⁰ O teološkim pretpostavkama Adornove estetike up. Jeremić-Molnar i Molnar 2009: 134–138.

parola o probouju transcendencije nije spiritualistička. On neće da oduhovi prirodu, nego bi duh utopije trebalo da privuče trenutak u kojem bi priroda, kao zatumljena, postala slobodna od gospodstva, ne bi ga više trebala i ostavila bi prostor onome što bi bilo drugačije od nje“ (Adorno 2004f: 9183). Tom prilikom, međutim, ne osećajući obavezu da bira reči kao što će to biti slučaj kasnije, u prilogu za Blohovu spomenicu, Adorno je za „sadržaj njegove filozofije“ neuvijeno proglasio „spas privida“ (Adorno 2004f: 9182). Samim tim, Blohovo filozofiji Adorno je sasvim jasno osporio mogućnost da, probijem u estetičku transcendenciju, ujedno stupi i u službu „istin-skog, bespravidnog“. Istina je bila upravo suprotna: Blohov probij transcendencije završavao je propašću usled neodrživosti privida u prirodi (postojećoj realnosti), u kojoj se većito reprodukuje jedno te isto (gospodstvo). To se nužno reflektovalo i na Blohovu filozofiju muzike. Adorno je Bloha – i to u vreme dok je Bloh još uvek bio državni filozof DDR-a¹¹ – nazvao „kafanskim sviračem s lažnim basovima“ koji zagovara jednu zapravo šarlatansku filozofiju (sa opasnim političkim konotacijama), kojoj je najveći domet da se uzdigne do onog „praznog prostora između ovog [privida] i puko postojećeg“ i da u njemu „svije svoje gnezdo“ (Adorno 2004f: 9182). „Lažni basovi“ odavali su da „kafanski svirač“ Bloh zavarava svoje kafanske mušterije kada im muziku koju svira prikazuje kao emancipatorsku: iz transcendencije, u kojoj ona jedino može da obitava, već je unapred isključen svaki povratak natrag (u ozbiljenu utopiju). U prilogu za Blohovu spomenicu, pet godina kasnije, Adorno je u tom smislu zapisao vrlo značajnu konstataciju: „Zdvojno, koje preuzima spekulativni element odmah pošto ispadne iz dijalektike, odjekuje u Blohovoju muzici [sic!] kao preterana strast prema mogućnosti koja usred stvarnog propada kao nemoguća“ (Adorno 2004f: 9730). „Blohova muzika“ nije mogla da izbegne sudbinu vulgarnih pesama koje je Adorno pevao u školskom horu, a koje je kasnije pronalazio transformisane u visokoj umetnosti: estetička transcendencija do koje su svi ti artefakti dospevali davala im je

¹¹ Kao profesor Univerziteta u Lajpcigu i član Akademije nauka DDR-a, Bloh je 1956. podržao proteste u Mađarskoj. Poslat je u prevremenu penziju 1957, čime je započelo krunjenje njegovog dotadašnjeg statusa državnog filozofa DDR-a. U Zapadnu Nemačku je prebegao 1961, nakon čega je dobio profesuru na Univerzitetu u Tbingenu.

pečat „zdvojnosti“, onog istog „jaza između ljudskog određenja i onoga što od njega stvara ustrojstvo sveta“, jaza *koji utopiju zna samo kao kontrastni i nedomašivi odraz propadanja u tom svetu*.

Bloh bi tako u filozofiji 20. veka bio najbolji pandan Šubertu u muzici 19. veka. Jedino što je dvojicu „kafanskih svirača“ razlikovalo bili su „basovi“: zastrašujućem „ustrojstvu sveta“ prvopomenuti je hteo da suprotstavi utopijsku nadu, znajući da raspolaže samo „lažnim“ basovima, tj. verbalnom odvažnošću koja je stvarala jednu tek artifičijelnu *naivnost* bez pravog pokrića i bez prave šanse na ozbiljenje. „Odvažna refleksija hoće da mišljenju pribavi ono što mu obazriva refleksija odriče, naivnost“ (Adorno 2004f: 9732). To je ona prednost koju je Šubert imao nad Blohom (i koja ga je približavala samom Adornu – zagovorniku mimezisa, a ne utopije): kao „mimetičar *par excellence*“, koji zastupa pravo na „predracionalno ponašanje“ (s onu stranu dihotomije odvažnog i obazrivog)¹² i izbegava racionalističku „suvoću odumrlog mimezisa“,¹³ Šubert je muziku stvarao u stanju istinske naivnosti, u kojem je transcendenciju i njen odnos prema prirodi (postojećoj realnosti) mogao da prikaže mnogo istinitije nego (državni filozof DDR-a) Bloh. Štaviše, na taj način je mogao da računa i na domašivanje *lepote* kao estetske vrednosti *par excellence*, koju donosi samo ukorenjenost u tu istu prirodu. Proizvod Šubertovog mimetičkog stvaralaštva bila je *lepa* muzika – lepa upravo u svojoj „antitetičnosti svim određenjima“ i u otvorenosti za „difuzno“ koje karakteriše samu prirodu.¹⁴ Upravo u tim stavovima vrhuni Adornova identifikacija sa Šubertom – naravno ne kao kompozitorom lepe muzike (kao sledbenik Šenberga, Adorno je

¹² Predracionalno ponašanje je ostajalo delom mimezisa čak i nakon njegovog ulaska u simbiozu sa racionalizacijom. „Ako umetnost potiče iz mimetičkog, predracionalnog ponašanja, ako zastupa pomisao na to usred racionalizacije, onda u njoj uvek postoji njegov zahtev koji ne potpada u celosti u racionalizaciju, kvalitativno, različito“ (Adorno 2004j: 12801).

¹³ Šubertov „sangvinični, vlažni“ temperament ne samo da ga je odvrćao od racionalističke „suvoće odumrlog mimezisa“ nego ga je i upućivao na to da „simpatiče difuzno“ i da stvara muziku koja je mogla da bude „mimetički difuzna“ (Adorno 2004e: 4183–4184).

¹⁴ „Kao neodređeno, antitetičko određenjima, prirodno lepo je neodređljivo i po tome srodno muzici, koja je iz te bespredmetne sličnosti sa prirodom najdublje dejstvo proizvela u Šubertu. Kao i u muzici, i ono što je lepo u prirodi bljesne, da bi odmah nestalo, pre nego što ga se pokuša opredemetiti. Umetnost ne oponaša prirodu, kao ni pojedinačne prirodne lepote, već prirodno lepo po sebi“ (Adorno 2004e: 3903).

morao da komponuje samo ružnu muziku, pravdajući se time da jedino to „materijal“ u 20. veku nalaže: up. Jeremić-Molnar i Molnar 2009: 140 i dalje), nego kao „mimetičarom *par excellence*“ koji bori u prirodi, crpi njene opojne sokove i njima ispunjava svoje stvaralačke artefakte, *čineći ih time upravo potresnijim svedočanstvima propadanja koje se u toj istoj prirodi takođe neprestano dešava*. To se može primeniti i na iskustvo muziciranja u kafani: nesreća koja se utapa i dalje reprodukuje u tamošnjim vulgarnostima može biti iskorisćena kao odskočna daska za umetničko domašivanje transcencije. Zov htonskih bogova, koji kafansko muziciranje oponaša ali i dodatno izobličuje, pretvara se u onaj materijal niskosti „svakodnevnice“ koji se mimetički može ponajbolje iskoristi kako bi se oslikao put ka uzvišenom. U članku „Šubert“ Adorno još nije imao na raspolaganju teoriju mimezisa i, samim tim, nije ni moglo da dođe do tog uvida, zbog čega je njegova argumentacija vrhunila u jalovom pokušaju uspostavljanja veze između pakla htonskih bogova i radosnog muziciranja „putujućeg naroda, opsenara i čudotvoraca“.

Nakon otkrića mimezisa, Adorno nije stigao da temeljnije revidira svoju sliku o Šubertu i da teorijski poveže dva pola Šubertove ličnosti i stvaralaštva: one htanske one kafanske. U zbirici *Minima moralia* on je zapisao možda najvažniji uvid u Šubertovo stvaralaštvo nakon članka iz 1928: „Sa puno slutnje je Šubertova deziluzionisana romantika u ciklusu [*Zimsko putovanje*], u čijem središtu stoji reči ‘Završio sam sa svim snovima’, naziv kafane pridala jedino groblju. Fatamorgana zemlje dembelije je okovana smrtnom ukočenošću. Gosti i krčmar su omađijani“ (Adorno 2004d: 1869–1870). U tom kontekstu bi se zaista mogla vrlo smisleno upotrebiti figura Šuberta kao „kafanskog svirača“ koji mimetički svoje kafansko iskustvo transponuje u sukob između zova htonskih bogova i uspinjanja do visina transcencije sa kojih je refleksija cele te tragedije jedino moguća. Adorno ipak nije želeo da dublje ulazi u taj problem. Njegovo izbegavanje možda je ponajviše bilo posledica tretiranja Šuberta kao kreativnog opozita Betoveni i preokupacije Betovenom kao ključem za razumevanje celokupne zapadne moderne muzike; radeći od 1937. na knjizi o Betoveni – knjiga je trebalo da nosi veoma indikativan sveobuhvatni naslov: *Filozofija muzike* – i ne uspevajući da je napiše, Adorno ne samo što nije uspeo da dâ svoju konačnu reč o herojskom demijurgu zapadne muzike, nego je

zapostavio i njegovog htonskog antipoda, prema kojem je uvek imao mnogo više simpatija i sa čijom se ličnošću i stvaralaštvom neuporedivo više identifikovao.

Ipak, pod uticajem problematizovanja mimezisa, promenilo se Adornovo shvatanje romantike (pogotovo one „deziluzionisane“), srodnosti između romantike i avangarde („nove muzike“, pre svega one Šenbergove, ali i Adornove sopstvene), pa samim tim i Šubertove pripadnosti romantici. Ako za Adorna više nije bilo sumnje da je Šubert bio romantičar (upor. npr. Adorno 2004i: 11926), onda je to samo zato što se promenilo Adornovo shvatanje romantike, odnosno korena „nove muzike“ u njoj. U romantici je progovarao „istorijski sazrevajući subjekt“ i kroz „umetnost fingirao realnost“ – koju su, sa svoje strane, „filozofi nazvali estetičkim prividom“ – prikrivajući ujedno „nepovratno razdvajanje duhovne produkcije od njihovih neposrednih funkcija u realnosti“ (Adorno 2004j: 12798–12800). Ipak, ono što spaja romantiku i „novu muziku“ jeste nestanak pretpostavke (samorazumljive klasicizmu) pomirenosti čoveka sa čovečanstvom i prirodom: „realno pomirenje pomerano je sve dalje, predstavljano sve utopističnije, u odlučujućoj suprotnosti sa svim afirmativnim“ i uz sve više „bola i negativiteta, koje kliše pripisuje romantici. [...] Utoliko je u novoj muzici, kao njen nepogrešiv impuls, živo ono romantično, koje teoretičari stila proglašavaju mrtvim“ (Adorno 2004j: 12822–12823). Drugim rečima, imperativ mimezisa već je romantičare pokretao da subjekta opisuju kao lomnog, nepomirenog, nužno upućenog na „bol i negativitet“ i da stvore tradiciju na koju će se „nova muzika“ nadovezati, čuvajući taj romantični „nepogrešivi impuls“ i nakon propasti romantizma kao stila.

Primljeno: 25. maj 2011.

Prihvaćeno: 14. jun 2011.

Literatura

- Adorno, Theodor (2004a), „Der Begriff des Unbewußten in der transzendentalen Seelenlehre“, *Gesammelte Schriften*, knj. 1, Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).
- Adorno, Theodor (2004b), „Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen“, u: *ibid.*, knj. 2.
- Adorno, Theodor (2004c), „Dialektik der Aufklärung“ (sa Maxom Horkheimerom), u: *ibid.*
- Adorno, Theodor (2004d), „Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben“, u: *ibid.*, knj. 4.
- Adorno, Theodor (2004e), „Ästhetische Theorie“, u: *ibid.* knj. 7.
- Adorno, Theodor (2004f), „Noten zur Literatur“, u: *ibid.*, knj. 11.
- Adorno, Theodor (2004g), „Versuch über Wagner“, *ibid.*, knj. 13.
- Adorno, Theodor (2004h), „Einleitung in die Musiksoziologie“, u: *ibid.*, knj. 14.
- Adorno, Theodor (2004i), „Dissonanzen“, u: *ibid.*
- Adorno, Theodor (2004j), „Klassik, Romantik, Neue Musik“, u: *ibid.* knj. 16.
- Adorno, Theodor (2004k), „Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II“, u: *ibid.*
- Adorno, Theodor (2004l), „Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962“, u: *ibid.*, knj. 17.
- Adorno, Theodor (2004m), „Improptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze“, u: *ibid.*
- Adorno, Theodor (2004n), „Musikalische Aphorismen“, u: *ibid.*, knj. 18.
- Adorno, Theodor (2004o), „Franz Schubert: Großes Rondo A-Dur, für Klavier zu vier Händen, op. 107“, u: *ibid.*
- Adorno, Theodor (2004p), „Dank an Peter Suhrkamp“, u: *ibid.*, knj. 20.
- Adorno, Theodor (2005), „Schubert (1928)“, *19th-Century Music*, 29 (1): 3–14.
- Bloch, Ernst (1977), *Prirodno pravo i ljudsko dostojanstvo*, Beograd: IC Komunist
- Bloch, Ernst (1981), *Princip nada*, knj. 3, Zagreb: Naprijed.
- Bloh, Ernst (1982), *Duh utopije*, Beograd: BIGZ.
- Eisler, Hanns (1976), „Über moderne Musik (1927)“, u: *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- Focht, Ivan (1980), *Savremena estetika muzike. Petnaest teorijskih portreta*, Beograd: Nolit.

- Jeremić-Molnar, Dragana i Molnar, Aleksandar (2009), Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe. Knjiga 2: Muzički avangardizam u Šenbergovoj dodekafonskoj poetici i Adornovoj kritičkoj estetici, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju i Filip Višnjić.
- Nietzsche, Friedrich (1980), „On Music and Words“, u: Carl Dahlhaus (ed.), *Between Romanticism and Modernism*, Berkeley, Los Angeles i London: University of California Press.
- Nietzsche, Friedrich (1985), „Menschliches, Allzumenschliches II“, u: *Werke in Vier Bänden*, knj. 3, Salzburg: Das Bergland-Buch.
- Perrey, Beate (2005), „Exposed: Adorno and Schubert in 1928“, *19th-Century Music* 29 (1): 15–24.

Dragana Jeremić-Molnar

THE LISTENER OF THE CHTHONIC GODS
AND THE BARROOM PLAYER.
ADORNO'S EXPERIENCE OF SCHUBERT

Summary

In this article the author is reconstructing the complex picture of Franz Schubert created by Theodor Adorno in his numerous references to the Viennese composer, but mostly in his 1928 article “Schubert”. In the late 1920s Adorno experienced Schubert as the tragic composer whose music dwells in the realm of chthonic gods, but nevertheless reveals the joy of “traveling folk, jugglers and tricksters”. It remained, however, unclear how this joy could survive in the hellish landscapes of Schubert’s chthonic music. Later, Adorno recognized Schubert, due to his “habitus”, as the barroom player as well, never mentioning “traveling folk, jugglers and tricksters” any more. This two images of Schubert – Schubert as the Listener of the Chthonic Gods and Schubert as the Barroom Player – proved to be an interesting pair, worth of further theoretical elaboration, which Adorno unfortunately never bothered to undertake.

Key words: Franz Schubert, Theodor Adorno, Ludwig van Beethoven, romanticism, wandering