

# SVAKA EPOHA IMA OVU STRANU OKRENUTU SNOVIMA,

## DJECJU STRANU

dalibor davidovic

Waltera Benamina i Theodora W. Adorna cesto se spominje zajedno, gotovo u istom dahu, kao predstavnike tzv. "Frankfurtske skole", ili – manje didakticki – tzv. "kriticke teorije" (s malim ili velikim slovom K, sto ne mora biti bas bezazlena razlika). Ovo *didakticki* reci ce da se njihovi radovi citaju na stanovit nacin, i da se takav nacin citanja uvrijezio, zahvaljajuci sustavima stabilizacije - ponajprije zapadnom akademskom pogonu i njegovim medijima. S pojmom "Frankfurtske skole" studenti se danas susrecu vec u udzbenicima i *readerima*, on je ime koje daje stanoviti identitet, pa cak i *mjesto* ovoj teoriji. Ironicno, "kriticka teorija", koja je u pojmu identiteta, kakav je tvrdila filozofija identiteta, otkrivala nasilje i neprestano trazila nacine da mu se umakne, i sama je zadobila identitet, postala je prepoznatljiva kao *ime*. No, bilo bi previse jednostavno reci da su akademija i njezini mediji *za sve krivi*. Oni su, dakako, repetitivni i pojednostavljujuci. Oni *prevode* filozofijske u didakticke tekstove, koji ce se citati kao "uvod u..." (uvod u "Adorna", recimo). Pretpostavljajuci da je moguće odvojiti *ideje* teksta od njegovih jezicnih artikulacija, oni obecavaju da ce nam dati samo te ideje, u nekom drugom jeziku. U nekom drugom, koji moze doista biti *drugi*, recimo kao francuski jezik prema engleskome ili nekom drugom jeziku. (S ovim se problemom susrecemo svakodnevno, ne samo kada posezemo za nekim konciznim "uvodom u...", da bismo shvatili tekst muzikologa koji rabi *ideje* doticnog autora u svojim istrazivanjima glazbenog, vec npr. i kada citamo prijevod neke knjige na određenom jeziku, jer nekim drugim jezikom ne *vladamo*. Pitanje moze li se jezikom uopce *vladati* ostavit cemo za trenutak na stranu.)

Medutim, jesu li didakticki tekstovi doista moguci? Postizu li operacije *didaktiziranja* doista razdvajanje *ideja* od njihova jezicnog medija? Tekstovi i jezici su prevodivi, i utoliko je ovo razdvajanje moguće. Medutim, prevodenje ne uspostavlja samo *identičnost* teksta i prijevoda, vec i razliku medu njima, kao i onaj neprevodivi ostatak. Didakticki (a i drugi) prijevodi utoliko su nuzni, i cak neizbjezni. Mozda ne bi trebalo cuditi da se medu udzbenicima o "kritickoj teoriji" naslo i takvih koji su bili spremni reflektirati vlastiti postupak, sto ce reci: u pitanje postaviti i samo ime "Frankfurtska skola". Oni u njemu vide trag stanovite odsutnosti, koju shvacaju kao *potiskivanje*. Tako je Helmut Dubiel, profesor na Sveucilistu New York, u svojem didaktickom prikazu "kriticke teorije" napomenuo sljedece: "Je li nje uopce ikada bilo, te *Frankfurtske skole*? Gotovo svi teoretski tekstovi i empirijska istrazivanja nisu nastali u Frankfurtu, vec u egzilu, prije svega u New Yorku. [...] 'Dijalektika prosvjetiteljstva' i 'Kritika instrumentalnog uma' nastale su u Kaliforniji, gdje je bilo provedeno i istrazivanje o 'autoritarnoj osobnosti'. Ukratko, duhovno poglavlje koje su Horkheimer i Adorno pocetkom pedesetih godina prenijeli u ostatak postfasisticke Njemacke, najvećim dijelom nije stvoreno u Frankfurtu. Autore Kriticke teorije pridruziti u jednom dahu inventaru njemackog, odnosno frankfurtskog kulturnog dobra – kako je to u novije vrijeme uobicajeno -, na elegantan nacin potiskuje da je to sto doista cini 'Frankfurtsku skolu' moglo nastati samo zato sto su njezini autori, kao Židovi i socijalisti, bili progonjeni. Na neočekivan nacin na ovu se etiketu, kao i na

brojne druge, lijepi otporni premaz prošlosti koju se nikada nije uspjelo dovesti u refleksiju." (Dubiel 1988: 14)

Ime "Frankfurtska skola", drži Dubiel, nastalo je u poslijeratnoj Njemackoj, kao pokusaj da se izbjegne priznanje da je "kriticka teorija" rezultat izгона iz Njemacke. To je teorija nastala u egzilu. Dubiel će otici još korak dalje: "Da njezini autori *nikada* nisu bili integrirani u društvo koje su htjeli dovesti do pojma, da u to društvo *nikada* nisu bili subsumirani – to je apriori ove teorije. Ta izmjestenost, rubnost, stanovita 'marginalnost' za kritičke teoreticare vrijedi u više nego jednom smislu: oni su simpatizirali radnički pokret u Weimarskoj republici, ali se nisu mogli doista približiti ni socijaldemokratskom ni komunističkom njegovu krilu. Zainteresirani za politiku, kritizirali su privid kule bjelokosne, no zbog vlastite beskompromisnosti sustegli su se od konformizma koji bi se od njih očekivao u političkim organizacijama. Odrasli su u tradiciji njemacke kulture, s kojom su citav život ostali povezani. No, bili su Židovi u zemlji koja je stvorila Auschwitz. I nakon dugih godina provedenih u SAD-u u toj su zemlji ostali emigranti, a kada su se pak vratili u Njemacku, u njoj više nikada nisu bili doista kod kuće. Frankfurtska je skola zapravo nigdje, ona nema mjesto." (Dubiel 1988: 15, isticanje D.D.)

Potiskivanje traumaticnog, što ga Dubiel cita u imenu "Frankfurtska skola", za one koji su poslijeratnu Njemacku promatrali *izvana* bilo je još manje citljivo. Promjene citljivosti nastupile su 1960-ih u Njemackoj, a postupno i u akademskim kulturama *english-speaking* svijeta.<sup>1</sup> Tada je postalo citljivo nešto od onoga što je ime "Frankfurtska skola" potisnulo. Između ostaloga, postalo je vidljivo kako to ime potiskuje razlike između pojedinih teorijskih nacrtā. Osobito se stalo raspravljati o odnosu Benjaminovih i Adornovih radova. O načinima citanja njihovih tekstova, o logikama, retorikama i politikama tih citanja, ovdje neće biti riječi.<sup>2</sup> Zanima nas što ih je omogućilo, odnosno kako je to što ih je omogućilo danas i ovdje citljivo, i kakvu ulogu u svemu ima glazba.

Jedno od mjesta iz korespondencije Benjamina i Adorna (koja je, zbog rastresitosti Benjaminove ostavštine, integralno objavljena tek sredinom devedesetih) moglo bi poslužiti kao model. U pismu upućenom iz New Yorka 10. studenog 1938. Benjaminu, koji se tada nalazio u egzilu u Francuskoj, Adorno komentira tekst što ga je Benjamin predložio za objavljivanje u "Časopisu za društvena istraživanja", službenom mediju "kritičke teorije". Adorno je, naime, razocaran Benjaminovim tekstom o Baudelaireu, svojevrsnim pokusajem teorije moderne umjetnosti i njezinih relacija prema socijalnim uvjetima modernog društva. "Razlog moga razocarenja", piše Adorno, "u bitnome je u tome da rad, u dijelovima koji su mi poznati, predstavlja tek preludij, a ne i model za Pasaze [Benjaminov rad o pariskim pasazama, op. D.D.]. Ovako, motivi su skupljeni, ali ne i razradeni. U popratnom pismu Maxu [Horkheimeru, op. D.D.] to ste predstavili kao Vasu navlastitu namjeru, i ja ne previdam asketsku disciplinu koju ste uložili kako biste na svim mogućim mjestima suspregnuli odlučujuće teorijske odgovore, pa čak dopustili i samim pitanjima da budu vidljiva samo izabranima. No, pitam se, dade li se takva askeza, koja je u vezi s unutrašnjim pretenzijama, provesti do kraja, s obzirom na sam predmet." (Adorno/Benjamin 1994: 365) Adorno zamjera Benjaminovu tekstu odsutnost onoga što naziva *teorijskom interpretacijom*. "Panorama i 'trag', flaneur i pasaze, moderna i ono uvijek-isto *bez* teorijske interpretacije – je li to 'materijal' koji strpljivo čeka na tumačenje, a da ne postane sasusen vlastitom aurom?" (ibid.: 365) Teorijska

<sup>1</sup> Pregled čitanja Adorna u Britaniji i Sjedinjenim Državama do sredine 1980-ih (i to ne samo u Americi, kako bi se moglo zaključiti iz naslova) donosi članak Martina Jaya (1983), koji je kasnije uvršten i u njegovu knjigu (1985) o intelektualnoj emigraciji iz Njemačke u Ameriku. O čitanjima odnosa Benjamin/Adorno u 1990-ima, napose u SAD, usp. dopisani *post scriptum* inače ranije objavljenu članku Andreasa Huyssena (2002: 51ff.).

<sup>2</sup> Detaljno o tome v. Schöttker (1999: 119ff.)

interpretacija trebala bi, tako ovdje Adorno, tumačiti *materijal*. Benjaminov rad, nasuprot tome, donosi samo goli *materijal*, bez interpretacije. No, što je ta *interpretacija*? Adorno će u nastavku pisma nešto i o tome. Primjerice, Benjamin fantazmagoriju daje kao pogled samih doticnih društvenih karaktera Baudelaireove epohe, dok Adorno drži da bi je valjalo shvatiti kao "objektivno povijesnofilozofijsku kategoriju" (ibid.: 366). Benjamin, drži Adorno, ne uvida *posredovanost* umjetnicke instance društvenom: "'Posredovanje', koje meni u Vasem radu nedostaje i koje nalazim prikriveno materijalisticko-historiografskim zazivima, nije ništa drugo nego ona teorija koju Vas rad sebi uskracuje. Uskracivanje teorije aficira empiriju. Ono joj s jedne strane podaje varljivo epski karakter, a s druge oduzima fenomenima njihovu navlastitu povijesnofilozofijsku tezinu, prikazujući ih kao da su iskustveni na puko subjektivan način. Moglo bi se to reći i ovako: teologijski motiv, nazvati stvari njihovim imenom, ima tendenciju preokrenuti se u začudan prikaz puke faktičnosti. Ako bi se govorilo vrlo drastično, moglo bi se reći da je Vas rad negdje na razmeđu magije i pozitivizma. To je ukleto mjesto. Samo teorija može otuda izći [...]." (ibid.: 368)

Benjaminov odgovor pisan je u Parizu, 9. prosinca iste godine. I on je pomalo razočaran, jer mu se čini da je Adorno dobro razumio njegov rad, ali da ga je ipak osudio. Problem su, dakako, pojmovi. Naime, za Benjamina je već *teorija* ono što Adorno smatra pukim *materijalom*, koji bi *teorija* tek trebala *interpretirati*. Ne unaprijed načinjena filozofija povijesti koja bi *odozgo* interpretirala ono što drži pukim materijalom, već filologijski obzir prema tekstu u njegovim detaljima, Benjaminov je model. On stoga uzvraća Adornu: "Kada govorite o 'začudnom prikazu puke faktičnosti', upravo karakterizirate filologijsko ponasanje. Ono se ne samo za volju vlastitih rezultata, već i kao takvo mora spustiti u samu konstrukciju." (ibid.: 379f.)

Razlikovanje *teorije* i *materijala*, pa onda i različiti pojmovi teorije što ih rabe Benjamin i Adorno, za neke je komentatore ove čuvene scene predstavljalo prilog raspravi o razlikama u pogledu pojmova kao što su *istina* ili *povijest*. Benjaminov pojam povijesti, drugim riječima, sasvim je drukčiji od onoga što ga ovdje pretpostavlja Adorno.<sup>3</sup> Drugi su, pak, te razlike citali kao razlike u modelima što ih Benjamin, odnosno Adorno, zastupaju na području kulturne produkcije. Primjerice, književni teoreticar Peter Bürger govorio je o Adornovu *antiavangardizmu*: "Adorna se često smatra teoreticarem avangarde. Međutim, ključni moment njegove historijske konstrukcije nije napad avangardnih pokreta na autonoman status umjetnosti, već jedinstvo visokog kapitalizma i moderne. Avangardistički projekt ukidanja umjetnosti Adorno vraća natrag u estetiku, kao unutarestetički projekt. Budući da se postavlja protiv radikalnih avangardnih namjera, moguće je govoriti o stanovitu antiavangardizmu u Adorna. [...] On se ograduje od onih tendencija avangarde koje su razbijale kategoriju djela, ili odbijale oblikovati sve njegove dijelove. Za Adorna su one predstavljale znak lošeg ukidanja autonomije umjetnosti i time istodobno da je umjetnost zakazala u odnosu na postojeće društvo. Osobito je oštro Adorno formulirao ovu ogradu u poglavlju o Stravinskome iz *Filozofije nove glazbe*, koje se ne usmjeruje samo protiv neoklasicističkog Stravinskog, već i protiv njegovih ranih radova, prema kojima Adorno nije nepravedan kada ih dovodi u blizinu avangardnih pokreta." (Bürger 1983: 130) Za razliku od Adornova ustrajavanja na već nekom konstituiranom, suverenom subjektu koji treba *interpretirati* materijal polazeći od gotove povijesnofilozofijske pripovijesti, Benjaminovi tekstovi, napose kasniji, svojevrsni su kolazi, odnosno montaze, i kao takvi već *teorija*. Adornov model

---

<sup>3</sup> Detaljno o pojmovima povijesti u oba autora, te o njihovoj povezanosti s problemom razlikovanja filozofije i ne-filozofije, v. Weigel (1997: 230ff.).

moderne umjetnosti je ekspresionizam, Benjaminov, naprotiv, nadrealizam, premda su istraživanja Benjaminovih radova u njima otkrivala i druge tragove.<sup>4</sup>

Kakav je pritom status snova? Bürger napominje da je "samo prividan paradoks, da se Adornov antiavangardizam nalazi u temelju ne samo njegova odbijanja avangardistickog (u Adornovoj terminologiji: infantilistickog) Stravinskog, već i onoga neoklasicistickog." (Bürger 1983a: 181) Adornove esteticke odluke vodene su "strahom od regresije" (ibid.: 187), a svakako i povijesnofilozofijskom konstrukcijom u kojoj prominentno mjesto zauzimaju aksiomi metafizike povijesti (napose u Hegelovim formulacijama), osvjezeni izvodima Maxa Webera o modernitetu kao procesu racionalizacije i *rascaravanja* svijeta. Snovi, kao i mitovi ili infantilne fantazije, stoga su neprestano na uzmaku, u svijetu kojim vlada instrumentalna racionalnost sve ih se više potiskuje, isusuje, rascarava, *prosvjetljuje*. Benjaminova teza da "svaka epoha ima ovu stranu okrenutu snovima, dječju stranu" (fragment F°, 7 u Benjamin 1991: 1006, isticanje D.D.), neprihvatljiva je za poziciju koja povijest shvaca kao supstanciju, odnosno *kontinuitet*, i to kontinuitet neprestanog napredujućeg rascaravanja. Za nju su snovi u najboljem slučaju opasnost; oni ne mogu imati, primjerice, emancipacijsku ulogu. Nasuprot tome, nadrealizam se, nasljednik ranoromantičke avangarde, hrabro predavao snovima, fantazijama i emfazi *dječjeg*, onome što izmice svijetu pojma i simboličkoga, polazuci pritom nade u snove, nade da će se ovi pokazati oslobodilackima. Adornov strah da će se "regresivne zelje masa kanalizirati i instrumentalizirati, kolikogod bio razumljiv s obzirom na iskustvo fasizma", zaključuje Bürger, "ipak prikracuje modernu za jednu od njezinih bitnih izrazajnih dimenzija. [...] Žudnja za regresijom je eminentno moderan fenomen, reakcija na uznapredovali proces racionalizacije. Nju ne treba tabuizirati, već proraditi." (Bürger 1983a: 187f.)

Medutim, bilo bi nepravedno prema samome Adornu, ukoliko bismo mu pripisali samo jedno shvacanje toga snovitog, tamnog, *regresivnog*. Primjerice, njegove prosudbe neoklasicizma nisu niposto jednoznacne: samo ponekad izopcuje neoklasicizam iz strukture moderniteta, drugi put postupa upravo suprotno. Osobito u Adornovim kasnijim revizijama vlastitih prosudbi neoklasicizam postaje uvršten u strukturu moderniteta.<sup>5</sup> Tako, primjerice, u jednome kasnom Adornovu tekstu o Stravinskom (posvećenome uspomeni na Waltera Benjamina) stoji i sljedeće: "Iskustvena jezgra neoklasicizma, posve sigurno i onoga likovnog, koji nije bio tako utjecajan kao Stravinskijev, niposto nije primarno pretpostavljala rekonstrukciju formi iz pretpovijesti, premda ruka neprestano zeli posegnuti upravo za time. Neoklasicizam postaje stilsko sredstvo time da ukazuje na libidinalno zaposjedanje toga pretpovijesnoga, još ne posve individuiranoga, od strane individua koje su site sebe samih. Ipak, antisubjektivizam Stravinskoga nije neposredno bio stilski obrazac. Schönbergovi stihovi kojima mu se narugao, 'klasična savršenost, stroga u svakoj frazi', nediferencirano su ga izjednacili s ponovno probudenim akademizmom. Prije će biti da originarni sloj neoklasicizma winckelmannovske plemenite neduznosti i tihe velicine ovdje susreće svoje zlo, što mu s pravom pripada. On nije bio usmjeren normativno, već se pojavljuje kao da je u snovima, u plastikama od gipsa na

---

<sup>4</sup> Osobito ranoromantičke, s jedne strane, te židovske odnosno kabbalističke, s druge. Benjamin je postigao doktorski stupanj disertacijom o pojmu umjetničke kritike u njemačkoj romantici. S obzirom na židovske izvore v. radove Benjaminova prijatelja Gershoma Scholema (1992), te knjigu Stéphane Mosesa (1994) o židovskom mesijanizmu u Benjaminu. Jacques Derrida (2002) u Benjaminu, ali i u Adorna, istražuje pak tragove i svojevrstne zakonitosti onoga što naziva «židovsko-njemačkom psihom».

<sup>5</sup> No, već su neki od najranijih Adornovih radova pokušavali nešto slično, ali tako da su rascjepljivali sam neoklasicizam, razdvajajući *dobre* (moderne, *ironijske*) neoklasicističke modele od *loših* (antimodernih, *ozbiljnih*). Tako se, primjerice, u članku iz 1928. o «stabiliziranoj glazbi» neoklasicizam Stravinskoga odvaja od onoga što ga zastupaju djela Paula Hindemitha i Arthura Honeggera (usp. Adorno 1984: 726). Na sličan je način podijeljen i «folklorizam», o kojem je također riječ u tome Adornovu tekstu.

ormarima za odjecu u stanu nasih roditelja, kao pojedinačni ukaz i roba na prodaju, a ne kao pojam vrste. U tim individuacijama onoga nekad shematskoga u zastrasujucu sliku nestaje sama shema; aranzirani, popabirceni snovi je narusavaju i ostavljaju bez moci. Temeljni sloj neoklasicizma je blizak nadrealizmu [...]" (Adorno 1978: 391) Medutim, i ranije, u poglavlju o Stravinskome iz *Filozofije nove glazbe*, Adorno je ambivalentan. Slicno kao Wagner u Adornoj monografiji iz godine 1937/38, i Stravinski je u *Filozofiji nove glazbe* neka vrsta himere: s jedne strane ga se izopcuje iz moderniteta, no s druge strane, vec samim time sto je uvrsteno i poglavlje o njemu, postaje dijelom moderniteta. Moderniteta, kojem se problem neoklasicizma uvijek iznova vraćao. Pitanje je pritom: kamo ga *smjestiti*, unutar ili izvan moderniteta? Je li neoklasicizam nesto s onu stranu moderniteta, svojevrsni *post-modernitet* koji markira njegov zavrsetak, ili se pak radi o momentu koji je uvijek vec unutar samoga moderniteta? Paradoksalna struktura neoklasicizma, njegov antimoderni modernitet/moderni antimodernitet, dopusta, dakako, oba citanja.

No, nepravedno bismo postupili i prema Benjaminu, ukoliko bismo njegovo precrtavanje subjekta, zamjenu kategorija kao sto su izraz (*Ausdruck*) ili interpretacija onima poput citata i montaze, bez ostatka izjednacili s nadrealistickim tehnikama, s potpunom predanoscu snovima, s posvemasnjim odbijanjem pojma, logosa, *prosvjetljivanja* i *budenja*. Benjamin je, osobito nakon iskustva progonstva, postao oprezniji prema nadrealistickim obecanjima, sto ne znaci da ih je, upravo kao obecanja, sasvim napustio.<sup>6</sup> Da se utoliko odnos Benjamin/Adorno moze citati ne samo kao suprotnost, vec i kao stanovita *suplementarnost*, upozorio je sam Benjamin u vec citiranom pismu Adornu. Benjamin se, ocekivano, na filologijski nacin bavi detaljima Adornova citanja njegova teksta, no dotice i upravo objavljen Adornov clanak "O fetiskom karakteru u glazbi i regresiji slusanja" (koji je nastao kao odgovor na Benjaminov tekst iz 1936. "Umjetnicko djelo u doba njegove tehnicke reproduktivnosti"). Kao i u pismu, i u clanku Benjamin zamjecuje Adornove ostre zamjerke upucene na njegovu adresu. No, pritom ipak ostaje oprezan u prosudbi. Mozda se, drzi on, i ne radi bas o *teorijskim* divergencijama: "Ne mogu ovako, improvizirajuci, odluciti potjecu li razlicite raspodjele osvjetljenih i zamracenih partija u nasim doticnim radovima od teorijskih divergencija. Mozda se radi samo o prividnim razlikama u pravcu promatranja, koje u stvarnosti, podjednako adekvatno, dotice razlicite predmete. Nigdje se ne kaze da su akusticka i opticka apercepcija podjednako pristupacne revolucionarnim promjenama. S time moze biti u vezi da perspektiva kojom završava Vas esej, ona nadmocnoga slusanja, barem onome nije posve jasna kome Mahler ne predstavlja do kraja rasvijetljeno iskustvo. U svojem sam radu pokusao onako jasno artikulirati pozitivne momente, koliko ste Vi to ucinili s negativnima. Snagu Vaseg rada vidim stoga ondje gdje vidim slabost mojeg." (Adorno/Benjamin 1994: 384)

Obojica su se bavila snovima i djecom, svijetom snova i dječjim svijetom. Benjaminovi radovi na te teme nesto su poznatiji, sto mozda nije ni toliko zacudno, s obzirom na njegovu bliskost nadrealizmu, ali i Proustu. Na ovoga posljednjeg (cije je knjige Benjamin i prevodio na njemacki) podsjecaju njegovi radovi poput autobiografske knjige *Djetinjstvo u Berlinu oko 1900*. Poucni radovi, koji nisu pisani samo o djeci vec i za djecu, kao neka vrsta *prosvjetiteljstva za djecu*, objavljuvani su na radiju. U njima je zamjetna Benjaminova blizina Brechtu, s kojim ga je vezivalo i

---

<sup>6</sup> Tako, primjerice, u jednome od spoznajnoteorijskih fragmenata Benjaminova *Rada o pasažama* čitamo i sljedeće: «Dok Aragon ustrajava na području sna, u ovome radu valja pronaći konstelaciju buđenja. Dok u Aragona ostaje impresionistički element - 'mitologija' – a taj je impresionizam odgovoran za mnoge bezoblične filozofeme u knjizi – ovdje se radi o rastvaranju 'mitologije' u prostor povijesti. To je, međutim, moguće samo buđenjem jednoga još nesvjesnog znanja o onome što je bilo.» (fragment N 1,9 u Benjamin 1991: 571f.) Tragove Benjaminova čitanja Freuda, ne uvijek lako zamjetne, tražila je Weigel (1997: 27ff.).

osobno prijateljstvo. Tragovi Adornovih radova na temu djece i dječjega manje su poznati. Moguće ih je pronaći u spisima, primjerice u njegovu ranom eseju o Ravelu, pisanom 1930. Ravelova skladateljska fizionomija, tako će Adorno, neodvojiva je od djetinjeg, i utoliko usporediva s onima Debussyja i Stravinskog. "Njegov impresionizam istodobno o sebi zna da je igra; on nema patos ograđivanja i programa. Njegovo bogatstvo proturjeca polemičkoj ideji onoga skladatelja koji je sebe nazvao musicien Français [...]. Razvoj dvojice majstora – ukoliko u Ravela uopće može biti riječi o razvoju – odvija se u striktnoj suprotnosti. Krizaju se u carstvu dječje glazbe. Ravel ublažuje težinu svojih prvih klavirskih djela do jednostavnosti Sonatine ili čak do ogoljelosti suite za klavir četveroručno Moja majka guska, koja je sigurno jedno od njegovih glavnih djela. Kriza poetskog impresionizma, čiji se nedostatak moći oblikovanja tek donekle moglo paralizirati artističkim znanjem, za njega postaje akutna na način infantilizma; kao i u Debussyja, i kao kasnije u Stravinskog [...]. Ali nigdje se svjetovi jace ne odvajaju nego tamo gdje dolaze najbliže jedan drugome. [...] Debussyjeva djetinjatost bila je igra odraslog čovjeka koji spoznaje sam sebe i vlastite granice; ona Stravinskoga bila je iskoseni udarac upućen odraslome svijetu stvari; jedino je ona Ravelova aristokratska sublimacija tuđe. [...] Čitava Ravelova glazba zadržava crte tuznog djeteta, Wunderkinda. Otuda bi mogla potjecati i njegova igra s maskama: on se maskira kao da to čini zbog stida, kojega mu ne dozvoljavaju prekoraciti forme iz kojih crpi vlastiti život, stida Wunderkinda: imati sve, a ipak biti neumoljivo vezan za granice prirode." (Adorno 1982: 62f.)

Taj opis Wunderkinda mogao bi pristajati i nekima od Adornovih vlastitih kompozicija, primjerice klavirskoj suiti iz 1933. naslovljenoj *P.K.B.: Eine kleine Kindersuite*. Njezin čudan naslov urednik Adornovih spisa Rolf Tiedemann objašnjava sljedećim riječima: "Adorno je proveo prve mjeseci nakon dolaska nacista na vlast, koji su mu oduzeli dozvolu za rad na frankfurtskom sveučilištu, u Berlinu, dajući poduku iz klavira (koju tada zapravo nije više smio davati Arijevcima) Gretel Karplus, svojoj budućoj ženi. Kako bi uveo Gretel u temelje sviranja klavira napisao je 'Malu dječju suitu', a oznaka P.K.B. u naslovu mogla bi biti skraćena iz privatnog jezika dvoje zaljubljenih, i znači vjerojatno 'Pferdekinder-Balet' [balet zdrijebadi, op. D.D.]. I iz podnaslova vidljiv program suite potječe iz toga privatnog idioma, koji se ne da desifrirati, no djelomice se radi o uglazbljenu tekstu što ga je moguće pjevati. Da je riječ o posve ozbiljnim stvarima svjedoci 'Kanon mira', kojim suita završava." (Tiedemann 2001: 68)

Skladba ima četiri kratka stavka, od kojih se prva dva sastoje iz ponavljanja kratke *geste*. U prvome se tako ponavlja silazna terca, kao gesta nalik djetinjem ponavljanju riječi "ich auch" [i ja!, op. D.D.]. Treći stavak također je građen ponavljajući određenu kratku gestu: ovoga puta u basu, pa je stoga moguće reći kako se radi o stanovitu maskiranju, uzimajući formu *passacaglie*. Temu je (kako je zapisano u partituri) komponirala sama *ucenica*, Gretel Karplus, a "Ted" iz naslova, kojemu valja odgristi uho, možda je sam Teddy, Theodor. Napokon, maska što je rabi četvrti stavak je tema s varijacijama. Tema u G-duru, konciznoću nalik na Mozartove teme za cikluse varijacija, varira se osam puta, pri čemu se radi i o svojevrsnim studijama raznih stilova. "Mala-Gitty i Mali-Gavlin", o čijim je "varijacijama iz njihova života" ovdje riječ, jednom su tako pod maskom Tristana i Izolde (Adorno ovdje harmonizira temu nizom *Tristan-akorada*), drugi put "Balet zdrijebadi" posjećuje Brahms (tema je u lijevoj, a paralelne sekste u desnoj ruci mogu podsjetiti na prvu temu prvog stavka 4. simfonije). Jedna od varijacija poigrava se zvukovnim vatrometom Debussyjeva istoimenog klavirskog preludija, izvlačeći iz arpeggiranih kaskada, kao što je to slučaj i u skladbi-predlosku, čak i markirane

zvucne geste sto poprimaju znacaj motiva (tonovi d – a – c – g u lijevoj ruci u taktovima 50-54).

"Pretezu li ovdje ozbiljnost ili kamuflaza, tko bi o tome mogao odluciti?", pita se Tiedemann u vec citiranom komentaru. Svaki od stavaka notiran je s predznacima određenog tonaliteta (pri cemu je drugi bez predznaka). U slucaju prvoga to je D-dur, odnosno h-mol, treci je notiran kao B-dur, odnosno g-mol, i posljednji kao G-dur (s promjenom u g-mol u Brahms-varijaciji). S jedne strane se zadržava tonalitet kao okvir, zadržava se njegova *logika*, njegova konstrukcija kauzalnosti kojom se organizira vrijeme, odnos prije-poslije, napetost-rjesenje, stanovita teleologija. No, s druge strane, istodobno se pojavljuju momenti koji takve odnose postavljaju u pitanje. Tako *infantilna* ustrajnost geste "i ja!" u prvom stavku skrece pozornost s logike kauzaliteta na samu sebe. Glazba je tako u nekom tonalitetu, koji, medutim, nikada nije doista tonalitet; uocljiva je slicnost s tehnikama sonorno usmjerene glazbe, primjerice one impresionista.<sup>7</sup> Na mjestu repetitivnih gesta moze se (kao, uostalom, i u Ravela, ili cak u Satiea) naci i neka muzealizirana, *starinska* forma, kao *passacaglia*, varijacijski ciklus ili koral.

Je li ovo ozbiljna skladba? Skladba za djecu? Skladba o djeci? Djetinjasta skladba?<sup>8</sup> Skladba *ljubavnog jezika* (koji se drugima moze ciniti tek nerazumljivim infantilizmom)? Adornov ucenik Tiedemann ne ostaje bez odgovora na ova pitanja: "Samorazumljivo je da se u slucaju Suite ne radi o glazbi za djecu, kao sto djelo nije primjereno ni uvođenju u umjetnost sviranja klavira. Radije bismo pomislili na ono sto je Adorno inace rado nazivao 'djecjom slikom' glazbe, misleci pritom na predodzbe sto ih se u djetinjstvu vezivalo uz glazbu, i koje su 'blize istini' od citave teorije i prakse odraslih umjetnika." (Tiedemann 2001: 69)<sup>9</sup> Tiedemann otklanja mogucnost da se infantilizam Adornove skladbe cita kao doslovna *djetinjarija*. Ali on sam istodobno naznacuje i tu mogucnost. Da je slicnu ambivalenciju bilo moguće uociti i u samoga Adorna, to nije promaklo drugom njegovu uceniku: "Adorno nikada nije prihvatio alternativu 'ostati dijete' ili 'odrasti'; on se nikada nije zadovoljio infantilizmom, niti je htio platiti cijenu neke cvrste ograde od regresije, cak i da se radilo o onoj 'u sluzbi ega'. [...] Adorno je bio nezasticen ne zbog toga sto bi ga gonila neka posebno gorka sudbina. To dakako nije bas lako reci s obzirom na vrlo realan progon iz domovine i tesko vrijeme emigracije. No, ono primarno, sto nije bilo odsjeceno, moglo je uspjevati samo u uvjetima relativne zasticenosti, u nekom zadovoljenu prostoru, kojeg su cuvale isprva majka i teta, a kasnije Gretel, njegova zena i suradnica. Adorno je bio nezasticen iz drugog razloga: prema 'Teddyju' moglo se uvijek igrati ulogu 'pravog' odraslog, jer Adorno nikad nije bio u stanju usvojiti realitetu primjerene strategije imunizacije i prilagodavanja. U svim institucijama ostao je stranac – ne zbog toga sto bi to zelio." (Habermas 1987: 170f.)

---

<sup>7</sup> Na zvukovni *hedonizam* Adornovih skladbi, na njihov pokušaj da se ne potiskuje osjetilna komponenta glazbe za volju oblikovnih logika, ukazao je Ernst Krenek, koji ih je doveo u vezu s impresionizmom. Pozivajući se na njega, muzikolog Sigfried Schibli (1988: 31) Adornu je dodijelio «mjesto impresionističkog zvukovnog slikara» unutar Schönbergova kruga, «mjesto između stolica».

<sup>8</sup> Riječ «Kindersuite» iz podnaslova može se čitati i kao *dječja suita*, i kao *suita za djecu*.

<sup>9</sup> Kao urednik Adornove nedovršene (i nedovršive?) knjige o Beethovenu, Tiedemann je, pozivajući se pritom na Benjaminove postupke, njezine fragmente i zabilješke pokušao učiniti «čitljivima», stvarajući stanovite «konstelacije». Na samom početku tako su se našli oni u kojima Adorno (fragmenti 1-4 u Adorno 1993: 21f.) opisuje svoja sjećanja, «dječju sliku» Beethovenove glazbe.

## BIBLIOGRAFIJA

- ADORNO, Theodor W. (1978): "Strawinsky: Ein dialektisches Bild", u: isti, *Gesammelte Schriften 16* (ur. Rolf Tiedemann), Frankfurt/M: Suhrkamp, 382-409
- ADORNO, Theodor W. (1982): "Ravel", u: isti, *Gesammelte Schriften 17* (ur. Rolf Tiedemann), Frankfurt/M: Suhrkamp, 60-65
- ADORNO, Theodor W. (1984): "Die stabilisierte Musik", u: isti, *Gesammelte Schriften 18* (ur. Rolf Tiedemann), Frankfurt/M: Suhrkamp, 721-728
- ADORNO, Theodor W. (1993): *Beethoven: Philosophie der Musik* (ur. Rolf Tiedemann), Frankfurt/M: Suhrkamp
- ADORNO, Theodor W. (2001): *Klavierstücke* (ur. Maria Luisa Lopez-Vito), München: edition text + kritik
- ADORNO, Theodor W./BENJAMIN, Walter (1994): *Briefwechsel 1928-1940* (ur. Henri Lonitz), Frankfurt/M: Suhrkamp
- BENJAMIN, Walter (1991): *Das Passagen-Werk* (= *Gesammelte Schriften V*, ur. Rolf Tiedemann), Frankfurt/M: Suhrkamp
- BÜRGER, Peter (1983): *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt/M: Suhrkamp
- BÜRGER, Peter (1983a): "Das Altern der Moderne", u: Friedeburg/Habermas, 177-197
- DERRIDA, Jacques (2002): *Fichus: Discours de Francfort*, Paris: Galilée
- DUBIEL, Helmut (1988): *Kritische Theorie der Gesellschaft: Eine einführende Rekonstruktion von den Anfängen im Horkheimer-Kreis bis Habermas*, Weinheim/München: Juventa
- FRIEDEBURG, Ludwig von/HABERMAS, Jürgen (ur.) (1983): *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt/M: Suhrkamp
- HABERMAS, Jürgen (1987): "Urgeschichte der Subjektivität und verwilderte Selbstbehauptung", u: isti, *Philosophisch-politische Profile*, Frankfurt/M: Suhrkamp, 167-179
- HUYSEN, Andreas (2002): "Adorno in Reverse: From Hollywood to Richard Wagner", u: Nigel Gibson/Andrew Rubin (ur.), *Adorno: A Critical Reader*, Oxford: Blackwell, 29-56
- JAY, Martin (1983): "Adorno in Amerika", u: Friedeburg/Habermas, 354-387
- JAY, Martin (1985): *Permanent Exiles: Essays on the Intellectual Migration from Germany to America*, New York: Columbia University Press
- MOSES, Stéphane (1994): *Der Engel der Geschichte: Franz Rosenzweig, Walter Benjamin, Gershom Scholem*, Frankfurt/M: Jüdischer Verlag
- SCHIBLI, Sigfried (1988): *Der Komponist Theodor W. Adorno: Vorläufige Bemerkungen zu einem noch nicht überschaubaren Thema*, Frankfurt/M: Oase Verlag
- SCHÖTTKER, Detlev (1999): *Konstruktiver Fragmentarismus: Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins*, Frankfurt/M: Suhrkamp
- SCHOLEM, Gershom (1992): *Walter Benjamin und sein Engel: Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge* (ur. Rolf Tiedemann), Frankfurt/M: Suhrkamp
- WEIGEL, Sigrid (1997): *Entstellte Ähnlichkeit: Walter Benjamins theoretische Schreibweise*, Frankfurt/M: Fischer
- TIEDEMANN, Rolf (2001): "Adorno, Philosoph und Komponist: Bei Gelegenheit seiner Klavierstücke", u: isti (ur.), *Frankfurter Adorno-Blätter VII*, München: edition text + kritik, 63-72

### ZVUČNI PRIMJER:

Theodor W. Adorno: *P.K.B.: Eine kleine Kindersuite* (1933)

izvodi: Maria Luisa Lopez-Vito

stavci:

1. Klein-Gavlin kann nur "Ich auch" sagen
2. Ich bin das hüpfende Kleinpferd, ich bin das Hottenpferd mit Knopf im Ohr
3. Beiß dem Ted sein Öhrchen ab (Basso ostinato)
4. Klein-Gitty und Klein-Gavlin (Variationen aus ihrem Leben)