

preprepisujući adorna

žan-lu rivjer

«Da se htelo naći u govoru čin porediv sa činom muzike, bio bi to prepis teksta, mnogo više nego prislavanja njegovog značenja.»
(*Quasi una fantasia*, str. 6)

1

Zamislimo suprotnost lapsusa: upad, iznenade, zamenjuju odgadanje, prisećanje; istinu skupljenu u sebe samu, koja obuhvata u isti mah svoj izlazak i svoje objašnjenje – lapsus ostavlja bez glasa – zamenjuje krivulje dokazivanja bez kraja, jer cilj onoga na šta se svesno cilja uvek je malo daleko, stopu duge. Zamislimo još da je «suprotnost lapsusa» nastanjena lapsusom, da je beskrajan govor hranjen onim što upravo nije, produžavan samo onim što bi moglo da ga prekine. Vidimo da ovaj dispozitiv poziva na paradoks. Žan-Luj Lele, prevodilac i prikazivač Adornove knjige (*Quasi una fantasia*), podseća da njen podnaslov, *Muzički spisi*, ima za funkciju da označi muziku »kao telos svake književnosti« (str. XIII), i da je Adorno predviđao da nastavi muzičku kompoziciju poštovat će svoje teorijske radevine. Ali muzika nije na kraju knjige, njen nastavak; tako, ni knjiga nije program muzike, njenja anticipacija: muzika u knjizi je kao nemoguće koje je prouzrokuje. Paradoks koji nalazi hiljadu odraza: »Ako sva velika ostvarenja umetnosti imaju u sebi samima nešto paradoksalno, paradoks Male-rovog dela jeste da mu je veliki simfoniski oblik uspeo upravo u trenutku kada je povesno već bio nemoguć« (str. 103). Senbergov »tradicionalizam« iz »Mojsija i Arona«, »elekticizam« kod Zemlinskog, »zvuk«, kao pričina kod Šrekerova, dijalektike mladosti i zrelosti kod Berga i druge analize jesu sve stvari obeležene onim suštinskim obrtom određenim od početka knjige u »Odlomcima o odnosu između muzike i govora«. Muzika i govor doista su bliski zajedništvu neuspeha, koji se razlikuju jedino svojim oblicima: »označavajući govor hteo bi da kazuje absolutno na posredan način, a to apsolutno ne prestaje da mu izmiče, ostavljajući svaku pojedinačnu nameru, usled njene ograničenosti, daleko iza sebe. Muzika ga neposredno dostiže, ali, u istom trenutku, ono joj postaje nejasno, baš kao što je i oko zaslepjeno preteranim svetlom, te više ne može da vidi ono što je potpuno vidljivo« (str. 6). Tako ćemo moći da kažemo da je govor »muzički« kada uzima na svoj račun »isprekidanost« nameru (Kafka), ne kada oponaša »čućinke« muzike (Rilke). Tu počiva muzičnost ove knjige, koja se ne pretvara u primenu estetske teorije, u dokument o raspravama o muzičkoj teoriji u početku šezdesetih

godina, u elemente muzičke analize ili sociologije umetnosti. Zašto? Zato što ovaj obrt ima za posledicu da opisuje estetsko iskustvo, ono što bi moglo da se brzo nazove »biti gde nisam«, i što, posle Hegela, Adorno označava sa »učestvovati«: »Pravo što ga ima subjektivnost da bude prisutna u krilu muzike, kao snaga koja srećno okončava njenu unutarnje odvijanje, umesto da bude isključena iz muzike u potpunosti ostavljene sebi samoj« (str. 338).

2.

Ovaj obrt, čiji je najprostiji iskaz pripisan Maleru (Njegovo delo je obećanje da muzika, koja kaže ono što reči ne mogu da izraze, ali ne prestaje da to gubi zato što ne raspolaže rečima, ipak može da to doslovno iskaže«; str. 116), određuje izgled prijema: mesto za tajnu koja se neće reći, trag obećanja onog što nikad nije postojalo, poništeno sećanje o izvornome varvarstvu. Model ove figure nalazi se u Frojdovoj »Nelagodnosti u civilizaciji«: umesto da prihvati pulsiju prilagodjavajući je sebi, »civilizacija« je prigušuje. Tako »tričavost« ili »pubertetska narav« Šrekerove muzike, gmizanje plima kod Berga jesu oblici prijema: »Bergova muzika naklonjena je onom iskustvu bezličnog i rasplinutog koje je potisnuto na razinu erotskih pulsija (...) Ali njen oblik je stvarno oblik tek kada primi u sebe taj elemenat koji joj je suprotan, da bi ga rasvetlila i prilagodila sebi« (str. 201). Delo se tada podaje estetskom iskustvu; iz slike, subjekt se preobrazava u snagu prema svojim linijama pukotine. Ulazna vrata, subjektivno upitivanje koje nije prosta projekcija, počiva u izvesnom stanju rastavljanja dela *videnog iz daleka*. Zato je najbolje mesto u pozorištu, po Adornu, prvi red drugog balkona, naspram pozornice i za vreme probe: »tajna« tu izbjia i »delo zadovijava sve svoje dimenzije tek kroz svoje rastavljanje« (str. 84). Ili Betoven slušan iz daleka: Adorno razaznaje pleme u prigušenim udaralicama i bubnju koji je možda poslužio za kuvanje ljudskog mesa. To *iz daleka*, uslov prijema, omogućava da se čuje priroda u savladanju prirodi, i tako je ono moguć ulaz u utopiju. Ali duh Slobode pravi još jedan obrt: ono što je isključeno da bi se desio prijem, ponovo je potom uvedeno. Smisao, na primer. U svojoj ničeoskoj *Fantasia sopra Carmen*, Adorno beleži kako je Bize izbrisao svaki trag smisla, uslov da ličnosti postanu »obična prirodna bića«: »Sudbina koja ovde vlada, i koja ne zadržava ništa ljudsko, jeste sam seks, koji je ispred sve istorije i duha« (str. 69). Kasnije, u dugom završnom članku, *Ka informelskoj muzici*, on određuje uslove prijema isključenog elementa: »Smisao je, ipak, neizbežan u meri u kojoj se, milom ili silom, nameće umetničkim delima. Pre nego da se okreće od tog neželjenog, na neki način heteronomnog smisla, subjekt bi morao da ga prihvati da bi ga prilagodio sebi« (str. 335). Ovaj dvostruki obrt dozvoljava da se misli utopija bez žrtvenoga jarcu.

3.

Jedan od izvrsnih i neprimećenih oblika prijema je *lenjost* čiji je sastavni deo »svaštaranje«. Adorno na nju aludira u članku o Beču, u kojem se pita o uzrocima njegove umetničke plodnosti. Pričejući bezbriznost njegovog stanovništva, on ističe reč bečkog argoa, *Bandler*, koja označava de-latnosti bez svrhosti, vreme potrošeno u nečinjenju ničega korisnog. »Obuzetost onim što je zaluđeno i nekorisno je predobje umetnosti, anticipacije njenog igračkog odnosa prema tehnicu« (str. 229). Tako, pošto je lenjost za determinaciju ono što je nesigurno slušanje za intervjui, ona se oslobođa, ne dirnurući u nju, postvarujuće *namere*. »Reći te, ne značući šta« (Beket, *Neimenjivo*), epigrafizuje Adorno u svom poslednjem poglavljiju. Ali ako *Quasi una fantasia* jeste muzički spis, da li je on na neki način u vezi s lenjosiću? Da, bez sumnje, i to upotrebljava paradoksa čiji jedan oblik možemo da vidimo u prethodno opisanim obrtima. Doista, govori se o *misli* kada je obeležena jedinstvenost stava, a paradoks, stav suprotan opštem mišljenju, najkraći je put da se proizvede jedinstvenost. Paradoks koji pravi mesto za suprotnost može onda da bude pojmljen kao učinak lenjosti, raspored koji vas stavlja »na stranu«. Drugačije rečeno, uputiti se, ne znači kuda.

4.

Adorno hoće da vidi operu iz daleka i da čuje muziku iz još veće daljine, jer ako je tačno da »je-

gro« Adornovske teorije (jesti) zasnovano idejom o mogućnosti pomirenja s »oneprirođenom«, »opalom« prirodom, on može da otkrije u toj daljini zvuke ili slike još nesavladane prirode. U aplauzima, on čuje ostatak žrtvenog obreda, u orkestru, on još vidi strugotinu cirkuske piste; ličerska, laka muzika, »muzičke robe«, »otkupljene su« svojom povezanošću sa sećanjem na detinji strah. Ono što je u *daljinu*, uvek je pretnja ili katastrofa, i čežnja za njom je ono što otvara ka utopiji: »Možda se ljudskost sastoji upravo u ovome: sačuvati budnom svest o užasu – svešt o nepopravivom« (str. 38). U toj tački ponovo nalazimo figuru »dvostrukog obrta«: u Bizevoj operi, na primer, sloboda je obnovljena za gledaoca zato što Karmenina smrt ponistišta ideju moguće slobode. Da je delo bilo puno pozitivnog značenja slobode, gledač ne bi uživao ni u kojem. Tu, »tom estetskom prelamanju strasti, subjektivnost postaje svesna svog prirodnog karaktera i odrice se obmane da će biti duh i samostalna« (str. 71). Pozorišna ličnost dobija, tako, utarni lik onog što bi bio *subjekt* a da ne bude ja; po cenu otuđenja, ona se oslobađa obmane i približava se višoj slobodi. Sčvršnutost subjekta koji se osloboda vraća se na uspostavljenje subjekta koji nema više ništa zajedničko s postvarenom svešću (što bi psihoanaliza, bez sumnje, nazvala *ja*). Ali da bi se verovalo u utvare, valja biti izlečen od svakog praznovanja, osloboditi se obmane da bi joj se moglo predati. Tako, prihvativi utvare koje donose noć, san, pozorište, muziku, znak je kritičkog duha. Ili, drugačije rečeno, ima ozbiljnih izgleda da čovek koji se mirno uspava jeste *kritički duh*: »Zagonetni karakter figura flauta i neizrazitih melizmi sudbine (u *Karmen*) daje se tako odgonetnuti: nudeći sliku prirodnog zakona, one su u isto vreme odjek blažene mirnoće, na pragu bliskom čoveku koji se uspava (str. 71). Subjekt mora da se preobrazi, da se prenese, a uspavljanje je figura koja zgušnjava taj pokret. Kao slika stvarnosti – ta sposobnost nestajanja, ta mogućnost korenitog prelaza – ona se drži na polu puta položaja ovaldavanja ili odustajanja, varljiva svemoć subjekta ili presto odricanje od njegove objektivizacije. Tako smrt kod Šuberta, kako je shvata Adorno: ona kod njega nije ni predmet mirenja ni pobune, koji se u osnovi izjednačava, nego potčinjavanje prelazu koji nalazi u snu svoj obrazac (v. str. 25). Jednako tako i problem adaptacije: po Adornu, može se transponovati samo ono što je bilo naročito napisano za poseban instrument, »samo zvučnost koja je bila mišljena i ostvarena daje se preobraziti« (str. 24). Subjekt je kao taj instrument, on zadovija svoju specifikaciju svojim mogućim nestajanjem. Subjekt koji pristane da se uspava je u kritičkom stanju, to je ono što se od njega traži.

5.

Koliko je tuga osnova svake muzike nutritive, ništa ne pokazuje bolje nego Šumanova naznaka: »Im fröhlichen Ton« (»U radosnom tonu«; str. 13). Ako je taj ton dozivan, znači da je izgubljen, a ako je dozivan izgubljen, znači da može da oživi. Tu, opet, obrt je dvostruki: pristati na udaljavanje predmeta – šansa je koju nudi estetsko iskustvo, mogućnost da »spoljašnja objektivnost« ponovo iskršne kao »objektivnost subjekta«. To je arhitekturna funkcija pozorišta koje kupolom odražava tugu koja se vraća kao uteha. U *Freischutzu*, tema nade ponovo se javlja u klancu s vukovima: »Ah! kako se strašan ponor otvara pred mnom«, »odjek samouništenja koji, penjući se u nebesa, dobija oblik nade« (str. 33).

Ostvarujem muziku koju čujem, ovo će moći dakaže onaj koji jednoga dana, u tuzi, bude pristao na san.

Prevod s francuskog: Gordana Stojković

(Prevedeno iz: *Cafe librairie*, 2, 1983.)