

Edvardas ŠUMILA

Filosofiniai naujosios muzikos sampratos aspektai Thomo Manno romane „Daktaras Faustas“ ir Theodoro W. Adorno „Naujosios muzikos filosofijoje“ *Philosophical Aspects of the Notion of New Music in Thomas Mann's Doctor Faustus and Theodor W. Adorno's Philosophy of New Music*

Anotacija

Straipsnis skirtas Thomo Manno romano „Daktaras Faustas“ ir Theodoro W. Adorno veikalų „Naujosios muzikos filosofija“ ryšiams. Pagrindinis šio darbo tikslas – apžvelgti filosofinius naujosios muzikos sampratos aspektus, sugulusius dviejuose minėtuose veikaluose. „Naujosios muzikos filosofijos“ rankraštis tapo parankinis Mannui rašant šį romaną. Straipsnyje aptariama romano genezė ir muzikos reikšmė Manno kūryboje, siejant tai su XIX a. susiformavusiu muzikos ir vokiečių tautinio identiteto ryšiu. Iškeliant muzikos reikšmę Manno naratyvuose pasitelkiami kai kurie Algirdo Juliaus Greimo plėtoti semiotiniai pasakojimų analizės metodai. Apžvelgiama Adorno kritinė filosofija ir požiūris į pagrindinius su muzikos estetika susijusius konceptus, taip išryškinant dviejų naujosios muzikos sampratų skirtumus ir paraleles. Savotišku raktu į jas tampa Arnoldas Schönbergas, kurio muzika buvo viena svarbiausių ašių „Naujosios muzikos filosofijoje“ ir kurio plėtotas komponavimo metodas inkorporuotas į romaną.

Reikšminiai žodžiai: naujoji muzika, Thomas Mannas, Theodoras Wiesengrundas Adorno, Arnoldas Schönbergas, daktaras Faustas, naujosios muzikos filosofija, muzika ir filosofija, muzika ir literatūra, muzika ir vokiečių tautinis identitetas.

Abstract

This article deals with two works – *Doctor Faustus* by Thomas Mann and *Philosophy of New Music* by Theodor W. Adorno. The principal aim of this investigation is the philosophical background of the notion of New Music in these two important books, which became objects of my research. The manuscript of the latter book became the side source for Thomas Mann when writing his novel. The genesis of the novel is explained by relating it to the links between music and German national identity, which had emerged in the 19th century. Whereas for the investigation of narratives of Thomas Mann and their relation to music, basic methods of semiotic analysis, developed by Algirdas Julien Greimas, were invoked. This article also observes the critical philosophy of Theodor W. Adorno and the main concepts that relate to music aesthetics to underline the main parallels and differences between the two notions of New Music. A certain key to them is Arnold Schoenberg, whose music became one of the axes of “Philosophy of New Music”, and whose method of composition was incorporated into the novel.

Keywords: New Music, Thomas Mann, Theodor Wiesengrund Adorno, Arnold Schoenberg, Doctor Faustus, Philosophy of New Music, music and philosophy, music and literature, music and German national identity.

Įvadas

Thomą Manną (1875–1955) galima laikyti viena svarbiausių XX a. vokiečių literatūros asmenybių. Visą jo kūrybą ženklina domėjimasis muzika ir įvairūs bandymai adaptuoti šio meno elementus literatūros kūriniuose. Tai atspindi kultūrinį jo palikimą – vokiečių idealistinėje filosofijoje susiformavusį muzikos kaip abstrakčiausio ir aukščiausio meno vaizdinį. Knygoje „Daktaro Fausto atsiradimas“ („Die Entstehung des Doktor Faustus“) Mannas muziką pavadina „vokiškiausiu iš menų“ (Mann 1961: 123). Romane „Daktaras Faustas“ jis imasi iš esmės atskleisti muzikos temas, kurios jam rūpėjo nuo pat kūrybos pradžios.

Theodoras Wiesengrundas Adorno (1903–1969), būdamas viena svarbiausių XX a. muzikos filosofijos figūrų, tapo bene pagrindiniu rašytojo konsultantu; jų keliai susikirto Jungtinėse Amerikos Valstijose, kur abu

gavo prieglobstį pabėgę iš nacistinės Vokietijos. Adorno darbai veikė ne tik politinį, filosofinį, bet ir meninį Vakarų Europos gyvenimą. Šiame straipsnyje mėginama pažvelgti į vieną svarbiausių jo veikalų, skirtų muzikai – „Naujosios muzikos filosofiją“, parašytą Antrojo pasaulinio karo metais ir išleistą jau po karo, 1949-aisiais. Jame Adorno bando conceptualizuoti naujosios muzikos įsivaizdavimą, kuriam darė įtaką Frankfurto mokyklos, kuriai jis priskiriamas, mąstymo tradicija, taip pat vokiečių Immanuelio Kanto ir Friedricho Hegelio filosofija ir, žinoma, pati naujoji muzika – tiek Arnoldo Schönbergo, tiek Igorio Stravinskio. Šių veikalų ir jų autorių bendradarbiavimas ir tapo tyrimo ašimi.

Nors Adorno muzikos filosofija aptariama gana dažnai, norint susieti ją su kitais kontekstais, būtina į ją pažvelgti naujai. Žvilgsnis į Manno kūrinių pasitelkus Adorno filosofiją atveria kelius platesnėms romano interpretacijoms,

sietinoms su muzikologijos kontekstais. „Daktaras Faustas“ yra literatūros kūrinys, todėl išskirti filosofinių konceptų gaires nelengva. Šią užduotį komplikuoja Adorno filosofijos sudėtingumas; gilinimasis į kritinę filosofiją reikalauja pasirėmimo ir pastangų; į akis visada krinta paini, kupina aliuzijų kalba – taip pat komplikuoti vertimai į lietuvių ir anglų kalbas. Jo filosofijos supratimas reikalauja gerai išmanyti Vakarų filosofiją, ypač Kanto, Hegelio ir Karlo Marxo darbus.

Muzika Manno intelektualiajame pasaulyje

Manno santykį su muzika apibrėžia ne tik jo laikotarpio požiūris ir estetinės problemos. Daugiausia tai kultūrinės plotmės, su kuria jis identifikuojasi (europiečio identitetas, vokiečio identitetas, taip pat biurgerio, muziko mėgėjo, rašytojo etc.), kultūrinis palikimas. Sudėtinga Europos ir Vokietijos valstybingumo raida, paženklinta skirtingų mokslinių, meninių ir politinių įvykių, neišvengiamai paliko pėdsakų intelektualiajame rašytojo pasaulyje.

Mannas, būdamas vienas ryškiausių XX a. vokiečių rašytojų, yra ir vienas unikaliausiai perteikiančių muzikos idėjas literatūroje. Jos glaudžiai susijusios su jo šaknimis ir tautiniu vokiečių identitetu. Muzikos reikšmė rašytojo kūrybiniame palikime yra didžiulė, ilgainiui retrospektyvus kultūrinis ir socialinis įvertinimas kreipiant ypatingą dėmesį į muziką tampa Manno skiriamuoju ženklu.

„Daktaras Faustas“, pradėtas 1943, baigtas 1947-aisiais, yra viso Manno gyvenimo literatūrinių ir muzikinių ieškojimų rezultatas, apibendrinantis jo nuomonę apie vokiečius kaip išskirtinai muzikalią tautą. Vis dėlto „Daktaras Faustas“ nėra tik muzikos romanas, muzika – tai diskursas ir metafora, kartu romanas yra savos kultūros ir laiko atspindys. Mannas grįžta prie ankstesnių kūrinių idėjų ir jas ne tik apibendrina, bet joms suteikia tikslesnį ir asmenišką vaizdą. Pagrindinis romano herojus Adrianas Leverkühnas yra muzikas. Kaip teigia Patrickas Carnegy'is, romanas turi didžiulę išpažinties našta: tai retrospektyvus meninių pasiekimų vertinimas ir kaina, kurią jis už tai turi sumokėti (Carnegy 1973: 1). Romanui būdingos beveik visos ankstesniuose rašytojo kūriniuose gvildentos temos. Kaip pastebi Ethelis E. Caro, Mannas čia ir vėl nagrinėja gyvenimo ir mirties, ligos ir sveikatos, gėrio ir blogio, meno ir visuomenės, kultūros ir barbarizmo, formos ir chaoso, laukimo ir izoliacijos, meilės ir proto temas (Caro 1959: 10).

Mannui visada atrodė, kad jo turimas talentas yra muzikinis. Literatūros kūriniuose atsispindi jo siekis sekti pirmiausia Richardo Wagnerio pavyzdžiu. Kaip ir Friedrichas Nietzsche, jis vertino Wagnerio darbų savybes apstulbinti nepatyrusius ir patenkinti išprususius klausytojus (Applegate, Potter 2002: 156–157). Tačiau niekada nesutiko su radikalėmis ideologinėmis klišėmis, kurios būdavo primetamos

Wagneriui. Dauguma buvusių Manno pažiūrų šalininkų nuo jo nusisuko po jo 1922 m. kalbos, išreiškusios paramą ir lojalumą Veimaro Respublikai. Dėl savo pažiūrų Mannas buvo priverstas emigruoti į Jungtines Amerikos Valstijas, o o nerimą dėl tautos likimo, taip pat kaip ir visą literatūrinių ir muzikinių bandymų patirtį jis sudėjo į romano „Daktaras Faustas“ koncepciją. Romanas dažnai skaitomas kaip *Deutschland-Roman* (vok. Vokietijos romanas), ir ne be reikalo. Tai tarsi mėginimas atsakyti į dar Wagnerio keltą klausimą: „Kas yra vokiška?“ (Ibid.: 164–165). Manno vaidmuo šiuo romanu yra labai reikšmingas vokiečių kultūrai politiškai ir filosofiškai. Kartu gvildendamas ir meno problemas, rašytojas svarbus vokiečių kultūros reputacijos reabilitavimui po Antrojo pasaulinio karo.

Mannas ir muzika kaip vokiečių tautinio identiteto elementas

Manno kūryba ir ypač „Daktaras Faustas“ dažnai vertinama iš Antrojo pasaulinio karo problematikos perspektyvos. Tai, kad muzika pasirinkta kertine romano tema, net ir negalėtų pasirodyti ekscentriška; muzika kaip ideologinė priemonė turėjo labai svarbią reikšmę nacionalsocializmo politikoje. Didžiavimasis muzika galėjo pakelti bet kurio piliečio moralę ir jį palenksti. Mannas buvo įsitikinęs, kad muzika, t. y. „geriausia“, ką turi vokiečių kultūra, padarė Vokietiją silpną prieš politinį ir moralinį nuosmukį, kurio liudininku kartu su visu civilizuotu pasauliu jis tapo. Interpretuodami Manno požiūrį į muziką matome ne tik jo žvilgsnį į vokišką identitetą, bet ir autentišką rašytojo identifikavimąsi su šiais sentimentais.

Tai, kad muzika tapo Vokietijos skiriamuoju ženklu, o jos viduje – nacionaline vertybe, yra ilgos istorijos rezultatas. Net ir šiandien žodžiai „Vokietija“ ir „muzika“ mūsų sąmonėje nejučiomis susisieja. Koncertų salėse skambančioje muzikoje nesunku įžvelgti vokiečių ir austrų muzikinės hegemonijos pėdsaką – jis sudaro didžiulę įsitvirtinusio kanono dalį. Nenuostabu, kad muzikos ir vokiškumo ryšys labai svarbus kalbant apie XX a. vokiškojo identiteto problemas socialiniame ir politiniame kontekste. Lemiamos įtakos ryšiui tarp savęs kaip vokiečio supratimo ir muzikos atsirasti turėjo muzikos ir vokiškumo politinis vaidmuo, filosofinės minties įtaka mąstymui apie muziką ir tai, kaip XVIII–XX a. vystėsi vokiškasis identitetas.

Muzika vokiškai kalbančiuose kraštuose, ypač nuo 1800 m., vaidino bene svarbiausią vaidmenį tarp visų menų, o buvimas vokiečiu vis labiau siejosi su tuo, kad esi didžiulio muzikinio palikimo dalis ir priklausai tai pačiai tautai kaip Johannesas Sebastianas Bachas, Ludvigas van Beethovenas ir Wagneris. Nuo XIX a. pradžios Vokietijoje vis labiau įsitvirtina nuomonė, kad muzika geriausiai atspindi „vokiškąją sielą“. Tautines XIX a. pradžios nuotaikas puikiai iliustruoja

1802 m. Johanno Nikolauso Forkelio parašyta Bacho biografija (bene pirmas toks veikalas, skirtas mirusiam kompozitoriui). Kalbėdamas apie Bacho reikšmės įvertinimo svarbą, Forkelis apeliuoja „į kiekvieną vokišką širdį“, anot jo, „išgelbėti iš užmaršties vieną didžiausių Vokietijos sūnų“ yra „tautinės garbės“ reikalas. Biografija užbaigiama žodžiais: „Šis žmogus – didžiausias poetas, kreipęsis į pasaulį muzikos kalba, buvo vokietis! Didžiukis juo, Vokietija! Didžiukis ir būk jo verta!“ (Forkel 1920: 25, 152). Matome, koku tautišku tonu ir su koku pasididžiavimu kalbama ir kaip muziko reikšmė siejama su tautišku.

Tokio mąstymo ištakų galima ieškoti kur kas anksčiau. XVIII a. žymi vokiško identiteto sąmonės augimą tarp dalies vokiškai kalbančiųjų, kartu skatindamas kultūrinį ir politinį aktyvumą, nukreiptą į numanomą tautinę kultūrą ir Vidurio Europos politinės ateities svarstymus. Muzikai ir kompozitoriai iš pradžių prie to sąmoningai neprisidėjo. Be abejo, dauguma jų būtų pavadinę save vokiečiais, bet vargu ar būtų galėję įvertinti savo muziką kaip vokišką arba savo darbą – kaip indėlį į tai, ką galima būtų vadinti tautine kultūra. Nors ir išsilavinusių, ir keliaujančių XVIII a. kompozitorių praktika apsiriboja dvaru arba miestu (Applegate, Potter 2002: 3). Georgas Friedrichas Händelis, Johannas Adolphas Hasse ir Christophas Willibaldas Glūckas – garsūs vokiečių kompozitoriai, bet jų rašytą muziką vargu ar galėtume vadinti vokiška. Tačiau tai nereiškia, kad muzikinis gyvenimas visai neturėjo tautinio atspalvio, tik jis pasireiškė labiau rašant apie muziką, o ne pačiomis kompozicijomis. Vokiečių tautinis sąmoningumas kilo iš diskusijų apie skonio ir vertinimo literatūroje bendrumą, pamažu persimelkdamas ir į muziką. 1770 m. Friedrichas Nicolai apskaičiavo, kad apie dvidešimt tūkstančių žmonių dalyvavo diskusijoje tautiniais klausimais. Tai žurnalistai, filosofai, muzikos istorikai, grožinės literatūros kūrėjai ir poetai. Muzikos kaip itin svarbios vokiškumo dalies vaidmuo ypač paastrėjo amžiaus pabaigoje. Friedrichas Rochlitzas, ilgai gyvavusio „Allgemeine Musikalisches Zeitung“ („Visuotinis muzikos laikraštis“) steigėjas ir redaktorius, praktiškai nuo pat naujojo leidinio atsiradimo pradžios kreipė jį į vokiško charakterio muzikoje ir muzikos indėlio į vokiečių tautinę kultūrą akcentavimą. 1799 m. jis rašė, kad vokiečiams svarbu suprasti savo muzikinę praeitį ne kaip pasiekimų tąšą, o kaip „visuotinio tautos vystymosi [Bildung] istoriją“ arba kitur kaip „muzikinės kultūros tarp dabarties vokiečių ir kartu tautos formavimo [Ausbildung] per šį meną“ istoriją (Applegate, Potter 2002: 7)¹. Palengva muzika ir besiformuojantis vokiečių tautiškas susisieja kaip ir požiūris į jos formavimą „per šį meną“. Forkelio veikalas apie Bachą yra ypatingas užsimezgančio muzikos ir besiformuojančios vokiškosios tautinės sąmonės ryšio pavyzdys, kuriuo iškeliama jau grynai vokiškos muzikos idėja. „Bacho darbai yra neįkainojamas tautinis palikimas; jokia kita tauta neturi su juo palyginamo lobio“ (Forkel

1920: 25). Taip atsirado muzikos istorijos rašymo ir tautinės kultūros propagavimo jungtis. Dar neegzistuojanti politiškai ir ne visada palaikoma, vieningos Vokietijos idėja gerokai lengviau skynėsi kelių spaudoje, ieškant tautiečius vienijančių dalykų ir aukštinant tokias vokiečių asmenybes kaip Bachas. Todėl galima teigti, kad muzika pasirinkta kaip viena labiausiai vokiečius jungiančių sričių.

1859 m. Michaelis Fischeris sakė, kad muzikos ir tautos ryšys nėra vien tik metaforiškas; didėjantis harmonijos kompleksiskumas koreliuoja su tautiško vystymu (Applegate 1992: 29). Tokį vystymąsi simboliškai įkūnija Wagnerio harmonijos kompleksija. Šį kompozitorių galima pavadinti vienu pirmųjų kraštutinių nacionalistų; jis pats save nusakė per tautybę, atvirai reiškė savo pažiūras dėl tautinės praeities ir ateities bei numatė įmanomus vokiškumo priešininkus. Jo operos siužetai kyla ir iš istorinės, ir iš legendinės tautinės Vokietijos. Visa tai jam pelnė vokiškiausio kompozitoriaus reputaciją. Tiek jam esant gyvam, tiek po jo mirties – stiprėjant vokiečių nacionalistiškai laikysenai, vokiškumas muzikoje dažnai atspindėjo „vagneriškumą“.

Bene pačiu vokiškiausiu veikalu galima laikyti jo operą „Die Meistersinger von Nürnberg“. Pirmosios šios operos libreto versijos buvo radikalesnės ir turėjo daugiau nacionalizmo bruožų nei oficialioji. Wagnerio amžininkai – priešininkai ir šalininkai – neįžvelgė jame jokio šovinizmo apraiškų, tačiau atsitiktinai kūrinio premjera sutapo su Prūsijos ir Prancūzijos karu. Wagnerio kaip kompozitoriaus darbai tapo vokiškumo simboliu ir buvo mitologizuoti kritikų, eseistų, propagandininkų dėka, greičiausiai peržengdami paties kompozitoriaus įsivaizdavimą (Applegate 1992: 12). Vokiečių kaip muzikos žmonių reputacija buvo nuolat kurstoma. Tokioje vagneriškoje Vokietijoje gimė ir augo Mannas. Serenas Zeitblomas, romano „Daktaras Faustas“ veikėjas, sako: „Tokiai tautai kaip mūsų šielos reikalai yra pirminis ir tikrasis motyvas, politinė akcija yra antraeilis dalykas, ji – tik refleksas, išraiška, instrumentas“ (Mann 1988: 318). Tai liudija muzikos vaidmenį Vokietijoje – menas yra imperialistinės sąmonės priemonė savo pretenzijoms į dominavimą pagrįsti, o Vokietijoje, ypač prieš Pirmąjį pasaulinį karą, tam nerastume nieko tinkamesnio už muziką. Tačiau tautos ambicijos nėra pirminės; bent jau tarp platesnio, pilietinio kontingento menas yra pirminis dalykas – politinis vektorius yra jo pasekmė.

Muzikos reikšmė Manno naratyvuose

Mannas pažvelgia į vokiečių kultūrą kaip į muzikalią, iracionalią ir demoniškos tautos produktą. „Apolitiško žmogaus pastebėjimuose“ („Betrachtungen eines Unpolitischen“) jis rašo, kad Vokietijos giliausia siela save išreiškia per muziką, jausmų kalbą, o ne žodžius – proto kalbą. Jo požiūris į savo tautą kaip į genialią drauge su velniu yra

pagrindinė romano „Daktaras Faustas“ tema. Plėtojant tokį požiūrį, Vokietijos atsisakymas leisti muzikalijai, nepolitiniai jos kultūrai maišytis su žodžiu, analizės ir politiniais elementais iš Vakarų tampa tiesiogine Antrojo pasaulinio karo priežastimi, kurią jis laiko antikultūrine reakcija (Caro 1959: 1).

Kadangi didelė Manno kūrybos dalis yra autobiografinė, galime pastebėti, kad rašydamas apie muziką jis išreiškia ir interpretuoja abu aspektus – „Vokietijos muzikalumą“ ir asmeninę muzikinę savo patirtį. Taip pat rimtas jo susidomėjimas Schopenhaueriu, Wagneriu ir Nietzsche iliustruoja tam tikrą paveldėtą kultūrinę tradiciją. Jis reflektuoja vokiškosios filosofijos įtaką vokiškajai muzikai taip, kaip ir Schopenhauerio bei Nietzsche's įtaką Wagneriui savotišku, fiziniu požiūriu ir muziką. Ambivalentiška Manno pozicija muzikos atžvilgiu būdinga ir „Daktaro Fausto“ protagonistui Adrianui Leverkühnui – jis žavisi ja ir kartu nepasitiki. „Apolitiško žmogaus pastebėjimai“ ir „Daktaras Faustas“, galima sakyti, yra du kertiniai veikalai, atskleidžiantys autoriaus pažiūras į politinę muzikos galią ir jos reikšmę vokiečių kultūrai. Pirmasis jų parašytas 1918 m., po Pirmojo pasaulinio karo. Jame Mannas prabyla apie tiesioginę muzikos įtaką politikai. Turint omenyje jo polinkį į romantinę filosofiją, verta prisiminti vokiečių idealizme ir vėlesnėje romantinėje filosofijoje atsiradusią tendenciją menkinti kalbą, o iškelti muziką. Didelės įtakos Mannui turėjęs Nietzsche rašė, kad kalba yra „siaubinga liga“, o jos vartotojai, bandantys dirbti drauge, neva paskęsta tarp bendrųjų sąvokų. Jo įsitikinimu, padėtį galinti pataisyti tik muzika (Craig 1995: 545). Mannas taip pat laikėsi šios nuomonės – „Apolitiško žmogaus pastebėjimuose“ jis teigia, kad žodžio vartojimas nėra tinkamas vokiškajam protui, linkusiam į muziką. Tačiau tuo metu jis tai laiko vokiečių kultūros privalumu ir kritikuoja savo brolių Heinrichą, kuris, jo teigimu, esąs *Zivilisationsliterat* – Prancūziją ir kitas Vakarų šalis ir jų kultūrą propaguojantis raštininkas (Craig 1995: 546). Tačiau vėliau tokią laikyseną iš dalies parėmė jis pats, manydamas, kad vokiečių polinkis į muzikalumą veikiau žalingas nei teikiantis privalumo. Jo pažiūrų lūžis atsispindi romane „Užburtas kalnas“, jame jis renkasi italų humanistą, racionalistą Settembrinį, o ne žydą Naftą, tapusį jėzuitu, nors, kaip pats sako, giliai širdyje negali jam pritarti. „Užburtas kalnas“ – tai savotiškas *Bildungsroman* – romanas, kuriame paprastai pasakojama apie jauno žmogaus brendimą. Kaip rašo Mannas, tai šiuolaikinė *Bildungsroman* versija ar netgi jo parodija. Po šiuo realistišku lygmeniu slepiasi simbolinė prasmė. Sanatoriją, kurioje vyksta romano veiksmas, 1914 metais, Pirmojo pasaulinio karo išvakarėse, Mannas apgyvendina skirtingais mąstymo tipais, žymintiais archetipinius personažus, atspindinčius susiskaldžiusią Europą. Visi kartu jie „auklėja“ Hansą Kastorpą – pagrindinį romano herojų (Gay 1994: 137). Settembrinis, Apšvietos amžiaus atstovas, humanistas – tai jo brolis Heinrichas Mannas. Jo priešingybė – Nafta, kuris nusizudo sykiu

įgyvendindamas savąją filosofiją ir paneigdamas visą savo įtaką. Nuo pat jaunystės Mannas skaitė vokiečių romantikų kūrinius ir žavėjosi Wagneriu, Schopenhaueriu ir Nietzsche, ir tai vertė jį patirti konfliktą tarp aistros gyventi (*eros*) ir mirties potraukio (*thanatos*). Hansą Kastorpą kamuoja panašios mintys kaip ir Manną. Kastorpo asmenybės lūžis atsispindi ir Manno įsitikinimų lūžį. Galiausiai filosofija, kuri akistatoje su mirtimi teigia gyvenimą ir nenuvertindama aistros garbina protą, laimi. Manno aistra mirčiai užgęsta, tačiau jis nuolat ją prisimena (Gay 1994: 139–141). „Užburto kalno“ pabaigoje Hansas Kastorpas lieka mūšio lauke su atviru klausimu: „Ar ir iš to pasaulinio mirties pokylio, iš to nedoro siautulingo gaisro, nuplieskusio aplink tave lietingą vakaro dangų, kada nors gims meilė?“ (Mann 1978, t. 2: 421). Romanas parašytas 1922 m. – tuo metu rašytojas pradėjo jausti nacionalsocializmo grėsmę ir tapo aršiu jo priešininku. Tačiau ambivalentiškas požiūris į muziką, kurį galima įžvelgti ir romane „Daktaras Faustas“, atsiskleidžia ir anksčiau – novelėje „Tristanas“, kurioje juntamas žavėjimasis Wagneriu ir nuolatinė ironija jo atžvilgiu.

Semiotinis žvilgsnis: „Tristanas“ ir „Daktaras Faustas“

Novelėje „Tristanas“ Mannas kuria subtilų naratyvą, kuriame estetika užima gundančios ir traukiančios jėgos poziciją. Novelėje savotiškai karikatūrinamos modernaus menininko pastangos ir visuomenės ryšys – tarp jų nuolat juntamas atotrūkis. Taip pat galima nubrėžti paralelių su Wagnerio opera „Tristanas ir Izolda“ – čia kiekvienas veikėjas, įvykis ir scena atsiskleidžia keliomis perspektyvomis; pirmiausia iš besiskleidžiančio naratyvo konteksto, iš sąveikų su kitais novelės herojais ir įvykiais bei supriešinimo su vagneriškuoju prototipu. Iš pastarojo kyla intensyvi rašytojo ironija. Apie Wagnerį kaip savo rašymo technikos įkvėpėją ir susižavėjimo objektą Mannas rašo 1911 m. esė „Debatatai su Richardu Wagneriu“ („Auseinandersetzung mit Richard Wagner“):

Ryšiui su Wagneriu ypatingo intymumo ir įsitraukimo suteikė faktas, kad aš visada jį mylėjau ir mačiau – nepaisydamas teatro ambicijų – kaip didį *naratyvo* [kursyvas mano – E. Š.] menininką. Pasikartojantis motyvas, savęs citavimas, simbolinė frazė, verbalinė ir tematinė reminiscencija dideliame teksto piešinyje – tai buvo mano naratyvo priemonės ir dėl šios priežasties kupinos paveikumo man pačiam; ir aš dar ankstyvame amžiuje suvokiau, kad Wagnerio darbai turėjo daugiau stimuliuojančios įtakos jaunoms meninėms mano aspiracijoms nei kas nors kitas pasaulyje, nuolat pripildydami mane įkvėpto ir pavydaus troškimo sukurti ką nors panašaus tik mažesniu mastu. (Mann 1985: 45)

Trečiajame dešimtmetyje Mannas rašė išsamias esė apie Schopenhauerį, Wagnerį, Goethę, Tolstojų, demonstruodamas

retą tarp rašytojų filosofinio mąstymo talentą. Tuo metu jis suprato šių filosofinių idėjų ribas, tačiau kartu jį traukė jų idėjų grožis ir estetinis žavesys. Manno pastangos į literatūros kūrinį perkelti vagneriškų elementus novelėje „Tristanas“ labiausiai matomas „Liebestod“ scenoje. Muzikos vietą Manno naratyvuose gali atskleisti semiotinis rakursas. Apertarta novelė, nors ir nedidelė, pasižymi muzikine, estetinė ir filosofine semantika, panašiai kaip ir daug didesnės apimties „Daktaras Faustas“. Ši semantika gali būti atskleista pasitelkiant elementarius Greimo išplėtotus pasakojimų analizės metodus, išskyrus pagrindinius semantinius vienetus. Tokio pobūdžio analizė pateikiama ankstesnėje publikacijoje, todėl šiame straipsnyje nebus plačiau aptariama².

Nors muziką su nedarna, neprotingumu, iracionalumu Mannas sieja jau šioje novelėje, kaip aptarėme, lemiamas pažiūrų lūžis įvyksta romane „Užburtas kalnas“. Iki tol jis, kaip ir dauguma to meto vokiečių intelektualų, muziką laiko autentiška, savo neapibrėžtumu suteikiančia pranašumą. Daug vėlesniame kūrinyje, kurį galima laikyti Manno *opus magnum* – romane „Daktaras Faustas“, taip pat balansuojama ir nepasirenkama tarp muzikos kaip autentiško gyvenimo manifestacijos ir muzikos kaip dvasinį nuosmukį išreiškiančio meno. Tačiau „Daktaro Fausto“ naratyvas daug komplikuočiau. Šio romano prototipas jau nebėra vagneriškas. Bet juo visiškai nėra ir Goethe's drama; įdėmiai lygindami ją ir „Daktaru Faustu“ didelių panašumų neįžvelgsime. Manas jį rašė veikiau su atodaira iš senųjų Fausto istorijų (Sauka 2008: 501), tačiau žinodami Goethe's svarbą pačiam Mannui bei jausdami romano kompleksiskumą galime numanyti analogijas ir semantiką, esančią tarp šių dviejų kūrinių, nors nė vienas veikalų nėra tiesioginis Adriano Leverkühno gyvenimo istorijos šaltinis.

Mannui Faustas – tai tarsi bendras vokiškumo ir muzikos vardiklis, kurio rašytojas taip ilgai ieškojo. Savo kalboje „Deutschland und die Deutschen“ („Vokietija ir vokiečiai“), kuri parašyta tuo pat metu kaip ir „Daktaras Faustas“, Mannas svarsto Fausto legendos paraleles su vokiškąja dvasia ir ypač su muzika: jam atrodo „didžiausia klaida“, kad nei pati legenda, nei drama nesiejo Fausto su muzika. Muzika – „demoniškoji sfera“, ir jeigu Faustas reprezentuoja vokiškąją sielą, jis turi būti muzikalus (Mann 2008: 51). Fausto romane, kuriame ryškus Manno menininko ir visuomenės supriešinimas, nė kiek nestebina, kad pagrindinis jo herojus yra kompozitorius. Rašytojas pasirenka Fausto mitą, idant perteiktų psichoistorinę Vokietijos istorijos interpretaciją ir paverstų Faustą muziku.

Muzika kaip tema romane, kaip ir ankstesnėje rašytojo kūryboje, siejama su nedarna ir neprotingumu, tačiau galutinė, dvylikatonė muzika arba galutinė Adriano Leverkühno išraiškos forma tampa sietina grynai su protu ir yra kontroliuojama ir nustatoma proto dėsniais. Adriano tikslas – pasiekti išraišką kartu su neperformuojama, griežta forma yra menininkų siekis išreikšti kuo daugiau

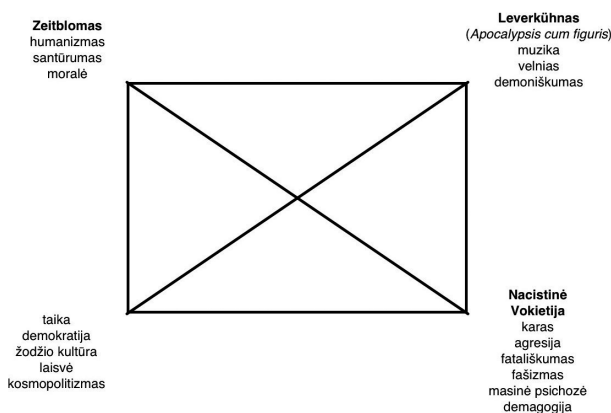
iš anksto apibrėžta ir apskaičiuota meno forma. Mannas šiame romane iškelia ir sustiprina visus darbus persunkusias temas, išryškindamas jas iki aukščiausio laipsnio. Panašiai kaip ir velnias romane, jis sukuria muzikos genijų Adrianą Leverkühną, tačiau sustiprina jo jau turimas savybes, užuot pasiūlęs ką nors naujo. Manno požiūris į meną, kaip ir protagonisto Leverkühno požiūris į muziką, yra mistiškas, bet grįstas protu. Adriano muzikos koncepcija glaudžiai susijusi su teologine jo patirtimi, matematika, metafizika ir iš esmės su intelektualinėmis abstrakcijomis. Muziką jis regi kaip intelektualiausią ir kartu abstrakčiausią iš menų. Jam būdingas požiūris į muzikos autonomiją – formos ir turinio joje tapatumas. Jis siekia išvaduoti muziką iš pavaldumo julslems ir sentimentalumui, išrasdamas sistemą, kuri pateisina savo pačios poreikį abstraktumui ir tobulumui, kartu vėl priartindamas meną prie gyvenimo (Caro 1959: 10).

Leverkühno sandėrio su velniu sąlyga – atsisakyti bet kokios žmogiškos meilės. Tokiu atveju muzika nesuderinama su gyvenimu; jam suteiktas kūrybiškumas mainais į sveikatą ir protingumą. Tačiau šį sandėrį sudaręs Adrianas anaipol nešiima elgtis normaliai. Jis yra kompozitorius ir rašo muziką, tačiau jos prigimtis demoniška ir ji yra šios prigimties pažymėta. Romano siužete Leverkühno „piktadarybės“ yra estetinės; nuo pat karjeros pradžios jis pasižymi išskirtiniais gabumais, tačiau jo muzikoje visada esama šio to atstumiančio. Pirmasis jo kūrinys „Meeresleuchten“ („Jūros švytesys“) muzikos kritikus pribloškia orkestrine koloristika ir įmantriu skambesiu, tačiau į akis krinta kiek pašaipus Maurice'o Ravelio ir Claude'o Debussy impresionizmo mėgdžiojimas. Ilgainiui jis išplėtoja savo komponavimo techniką ir sulaukia pripažinimo, tačiau publikos reakcija nuolat svyruoja – dažnai jo kūriniais jie stebisi ir kartu bodisi. Vėliau jis sukuria ezoterišką ir intelektualią operą pagal Shakespeare'o „Love Labor's Lost“ („Tuščios meilės pastangos“) kuri, kaip pastebi Zeitblomas, savaip graži, tačiau „atmiešta lašu liūdesio, kruopele nevilties“ (Mann 1988: 226). Leverkühno muzika visada šiek tiek šokiruoja, ji sukurta julslems, jaudinimui ir svaiginimui, joje mažai ramybės ir darnos. Savotiškas demoniškas ženklina visą jo kūrybą ir jo reputacija visad nukenčia.

Adriano Leverkühno gyvenimo istoriją pasakojantis Zeitblomas ją nuolat papildoma pasakojimais apie kompozitoriaus kūrinius, kurie savaip, tam tikru kontrapunktu, žymi jo kaip kompozitoriaus profesinę raidą. Šalia muzikinės išorės jo muzikoje sutelkiama gilesnė prasmė, kalbanti apie meno krizę, kuri, kaip atrodė pačiam autoriui, tuo metu pradėjo ryškėti. Toks buvo ir paties Leverkühno požiūris. Adriano karjera, prasidėjusi nuo „Meeresleuchten“, pasiekia kulminaciją kantata „Dr. Fausti Wehlag“ („Daktaro Fausto rauda“). Ji padeda skaitytojui suvokti visą kompozitoriaus gyvenimo esmę. Tarp šių kūrinių jis parašo dainų, kūrinių orkestrui, operą, koncertą smuikui, kurį dedikuoja savo draugui Rudi Schwerdtfegeriui, keletą kamerinių kūrinių

ir stambią oratoriją „Apocalypsis cum figuris“, kalbančią apie pasaulio pabaigą. Leverkühno istorija kuria tam tikrą tarpinį siužetą, pasakojantį savo istoriją, ir prisideda prie bendro muzikinio romano supratimo.

„Daktaro Fausto“ pabaigoje išryškėja keletas paralelių; Zeitblomas nupasakoja apokalipsę, kurią patiria pats. Vokietija stovi ties bedugne, jos dienos jau suskaičiuotos, o likimas – neaiškus. Tiek Adrianas po Pirmojo pasaulinio karo, tiek Zeitblomas po Antrojo skendi baimėje ir nežinomybėje. Adrianas Leverkühnas išgyvena tikėjimo krizę savo kūrinyje „Apocalypsis cum figuris“. Sereno Zeitblomo patiriamas siaubas, kompozitoriaus numatytas dvidešimčia metų anksčiau, anot Zeitblomo, yra pelnytas. Šioje romano situacijoje pagrindinius naratyvo elementus galima iliustruoti semiotiniu kvadratu (žr. 1 schemą).



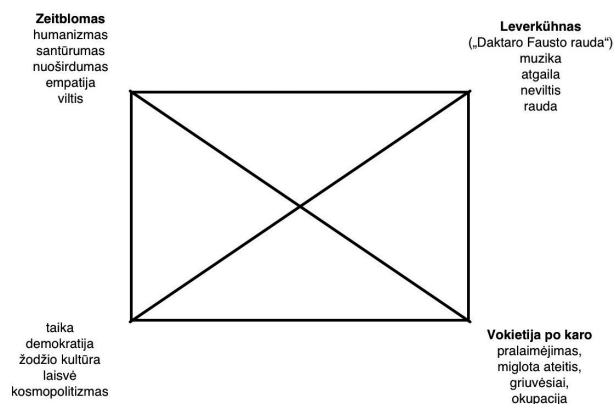
1 schema. „Daktaro Fausto“ pagrindinių naratyvo elementų konfigūracijos minėtoje romano situacijoje semiotinis kvadratas

Muzika ne tik atstovauja vienai iš naratyvo pozicijų; kadangi viena svarbiausių romano temų yra muzikos ontologija, pačią schemą galima traktuoti kaip skirtingus muzikos vaidmenis. Čia itin svarbus muzikos ambivalentiškumas, nes skirtingos įkūnijamos vertybės iš dalies atspindi galimą muzikos vaidmenį. Romano pasakotojas Serenas Zeitblomas yra Vokietijos „sąžinė“, jis atstovauja racionaliai, humanistinei tradicijai ir kartu įkūnija santūrumą. Tai atvira kultūra, nesileidžianti užvaldoma muzikinių impulsų ir fašizmui būdingų estetinių-politinių konotacijų. Kaip ir novelėje, iki įvykių atomazgos šių dviejų polių antagonizmai nėra lengvai išsprendžiami. Adrianas Leverkühnas neabejotinai yra romano protagonistas. Tačiau čia jis yra loginis Zeitblomo, artimiausio savo draugo, opozicija. Romane Adrianas visuomet kupinas prieštaravimų, teigiamų ir neigiamų savybių. Kaip ir kitose romano vietose, taip ir XLIII skyriuje į vieną susijungia du naratyvai; rašydamas atsiminimus Zeitblomas išgyvena Vokietijos bombardavimus:

Mano pasakojimas skuba į pabaigą – viskas ten skuba. Viskas veržiasi, lekia pabaigos linkui, pabaigos ženklų pažymėtas pasaulis – bent jau mums, vokiečiams, kurių tūkstantmetė istorija, dabarties rezultatų paneigta ir nuvesta *ad absurdum*,

pasirodė buvusi it nelemtas klystkelis ir dabar baigiasi nebūtimi, neveltimi, neregėtu bankrotu, engimu į pragarą riamojančių liepsnų apsuptyje. [...] Aš, paprastas vokiečių ir mokslininkas, daug to, kas vokiška, mėgau, visas mano nereikšmingas, bet žavėjimosi ir atsidavimo kupinas gyvenimas buvo skirtas meilei, dažnai išgąstingai, visados baugiai, bet per amžius ištikimai meilei reikšmingam vokiečių tautos atstovui, žmogui ir menininkui, kurio paslaptingos nuodėmės ir šurpus atsiveikinimas su šiuo pasauliu neįstengė tos meilės susilpninti, nes ji galbūt – kas žino? – buvo tikrai malonės atšvaitas. (Mann 1988: 465–466)

Mokslininko Sereno Zeitblomo sieloje keroja net savotiškai pietistinis kuklumas, tačiau jį ir semantinę jo opoziciją Adrianą visuomet sieja tam tikri ryšiai. Jis pasakoja apie jį istoriją, jis yra jo draugas, šiai draugystei „paskiria gyvenimą“. Ryšys yra ir tarp loginių jų opozicijų – dviejų Vokietijų, kurios kartu sudaro Vienį ir atskirai neegzistuoja. Tai iliustruoja paties Manno, kuris nuolat pažymi, kad nėra dviejų Vokietijų, geros ar blogos, yra tik viena, kurios geriausi elementai, netinkamai nukreipti, virsta blogais, poziciją. Kūriniu „Apocalypsis cum figuris“ Adriano istorija pranašauja pabaigą, kuri neturi išeities. Autentiškas čia tampa su velniu sudarytas sandėris ir jo padariniai – viskas, ką įkūnija nacistinė Vokietija – karas, agresija, fatališkumas, fašizmas, masinė psichoze ir demagogija. Tačiau paskutiniame Adriano kūrinyje atsiranda viltis, nors ir paženklinta griūtimi ir atgaila (žr. 2 schemą).



2 schema. Pagrindinių naratyvo elementų konfigūracija įvykus pasikeitimui

Adrianas Leverkühnas savo metodą išstobulina, tačiau tai nebūtinai reiškia jo išsigelbėjimą. Tuo pasiektas ir velnio tikslas. Žadėjęs Adrianui nepaprastą muzikinę išraišką galią, kurios kaina – barbarizmas, jis įvykdo savo pažadą. Paskutiniame kūrinyje „Daktaro Fausto rauda“ susikoncentruoja visa romano pabaigos ir apibendrinimo esmė. Adrianas šiam kūriniumi įkvepia jausmų, kurie gyvenimo pabaigoje jį vėl aplanko; jis myli savo sūnėną Echo, tačiau meilė jam uždrausta, todėl, kaip tai regi Adrianas, velnias jam atkeršija ir jį nužudo. Adriano širdgėla jį paverčia kitu žmogumi. Šio skausmo vedamas, jis rašo raudą, kurioje

atveria naujos išraiškos kelius. Žvelgdamas į dar neatliktą veikalą, Zeitblomas susijaudina – kūrinys užgauna jo jausmus. Taip pasiekiamas galutinis tikslas – išlaisvinamos emocijos ir sugrąžinama prasmė muzikai. Adrianas žadėjo atšaukti Beethoveno Devintąją simfoniją, kartu su rauda atsiimdamas gyvenimo šlovinimą ir humanistinius idealus. Į kūrinį jis įtraukia Fausto istoriją, kuri yra ir jo paties. Tačiau veikalo pabaigoje išryškėja optimizmas, tai, ką Zeitblomas pavadina religiniu stebuklu. Paskutinė nata, ilgai laikoma, violončelės griežiama G nata ižiebina viltį, atspindėdama ir Manno viltį, kurią jis sieja su Vokietijos likimu.

Ne, šita niuri muzikinė poema ligi pat pabaigos nė pagalvoti neleidžia apie jokią paguodą, joki susitaikymą, nusigiedrijimą. Bet vis dėlto meninį paradoksą, kad iš totalinio konstruktyvumo gimsta išraiška – išraiška kaip rauda, atitinka religinis paradoksas, kad didžiausiam nuodėmingume, tegu net kaip tylutėlis klausimas, bręsta viltis? Tai būtų viltis anapus beviltiškumo, desperacijos transcendencija – ne jos išdavystė, bet stebuklas, kuriuo nebeįmanoma tikėti. Tik paklausykite tos pabaigos, paklausykite jos su manimi: instrumentų grupės traukiasi viena po kitos, ir lieka viena aukštoji violončelės g, sulig kuria ir nutrūksta veikalas, paskutinis žodis, paskutinis fermata pažymėtas plevenantis garsas, paskutinis, iš lėto slopstantis *pianissimo!* Paskui jau nieko nebėra, – tyla ir naktis. Tačiau tas tyloje vis dar tvyrantis ir aidintis garsas, kurio nebėra, kurio tik siela dar klausosi, tasai nebegirdimas liūdesio atbalsis jau nebe liūdnas, jo prasmė pasikeitusi: tai jau šviesa naktyje. (Mann 1988: 504)

Šioje vietoje griūva ir fašistinė Vokietija, tačiau ji griūva visa. Konflikto pusės čia suartėja ir įgyja panašių vertybių. Netrukus sveiko proto neteksiantis Adrianas šalia didžiulės nevilties ir resignacijos rodo atgailą ir viltį. Zeitblomo aprašoma Vokietija – ant visiško pralaimėjimo, pažeminimo, okupacijos slenkščio. Jos priešingybė ir semantinė opozicija čia tampa Beethoveno Devintoji simfonija, kurią Leverkühnas sakėsi atšauksiąs. Apie vertybių „apvertimą“ užsimenama pačiame romane:

Nėra abejonės, tas veikalas parašytas turint galvoje Beethoveno Devintąją, kaip jos priešingybė melancholiškiausia šio žodžio prasme. Tačiau negana, kad jis daugely vietų yra negatyvus jos antipodas, kad negatyviai ją atšaukia, jame slypi ir religinis negatyvumas, – [...] Aš turiu galvoje tikrai *apvertimą* [kursyvas – E. Š.], atšiaurų ir išdidų prasmų sukeitimą vietomis, kurį, pavyzdžiui, matau bent jau daktaro Fausto „maloniame prašyme“, su kuriuo jis kreipiasi į savo bendrus paskutinę valandą, sakydamas, girdi, tegu jie einą gulti, tegu *ramiai sau miegą* ir į nieką nekreipią domės. (Mann 1988: 503)

Adriano kūrinys implikuoja ir Zeitblomo vertybes, todėl nors ir pateikiame jį kaip semantinę Adriano ir loginę Vokietijos opoziciją, jis toks yra tik iš dalies. Mistinis ir ambivalentiškas požiūris į muziką romane išreiškiamas kaip lemiamas, galintis būti fatališkas ir išgelbėti, ir suteikti viltį. Muzika išlieka labiau neigiamoje opozicijos

pusėje, tačiau įgauna viltį, kuri yra „anapus beviltiškumo“, religinis nuolankumas. Viltis išlieka, nors tikėjimo, kad ji išsipildys, nėra.

Muzika Manno naratyvuose visuomet yra svarbi susitaipinimo su tam tikru identitetu dalis, jos vaidmuo išlieka kritinis, tai nėra vien tik menas – ji yra ir metafora, turinti teologinių, jausminių implikacijų.

Naujosios muzikos koncepcija Adorno kritinėje filosofijoje

Adorno'ui, kaip ir visai Frankfurto mokykla, būdingas Karlo Marxo socialinių idėjų ir Sigmundo Freud'o psichologijos teorijos derinimas. Adorno gerai išmanė visas šias sritis, todėl jį galima laikyti tolygiai pasižymėjusiu muzikologijos, filosofijos ir sociologijos srityse. Aptariant Adorno kritinę filosofiją ir estetiką būtina nepamiršti ir ją veikusios muzikos sociologijos. 1938 m. pasirodžiusioje jo esė „Fetištinis muzikos pobūdis ir klausymosi regresas“ (Adorno 2002c: 271–299) galima matyti svarbiausias sąvokas ir principus. Adorno manymu, populiarioji ir klasikinė muzika koncertų salėse bei radijuje skamba komerciniais tikslais³. Kitaip tariant, komercinė muzika egzistuoja tam, kad būtų perkami įrašai, koncertų bilietai ir t. t., o ne atvirščiai – kad šios prekės padarytų muziką prieinamesnę. Muzikos „gamintojai“ ir klausytojai yra komercinio proceso dalis, taip jie praranda meninę nepriklausomybę:

Muzika su visomis jai priskiriamomis nežemiškomis ir didingomis savybėmis šiandien Amerikoje tarnauja prekėms, kurių turi įsigyti kiekvienas, norintis išgirsti muziką, reklamuoti. (Adorno 2002c: 273)

Fetišas – tai mūsų geismo objekto pakaitalas, fetišu gali būti prekė (Marx 1999: 42–45). Šiuo požiūriu išreikštas geismas yra laisvė kaip atlygis už darbą. Kadangi dauguma dirbančių asmenų atskirti nuo savo darbo rezultato (produktai, kurie sukuriama, yra per daug nutolę, kad galėtume juos laikyti savais). Už darbą esame įvertinami pinigais, kurie yra tik maža dalis sukurtos pridėtinės vertės. Ši sistema reikalauja regresyvaus klausymosi, kaip teigia Adorno, regresyvių klausytojų „primityvumas slypi ne jų neišsivystyme, o prievartiniame atbukinime“ (Adorno 2002c: 280).

Adorno raštuose galime įžvelgti keletą svarbių prieštaravimų. Jo filosofija dialektinė, sietina grynai su Hegelio ir Marxo mąstymo tradicija; Adorno tekstuose beveik nerasime užuominų apie muziką iki Bach'o, jis niekada nesiima tik muzikos kūrinio analizės formaliąja šio žodžio prasme (Subotnik 2007: 267). Nors ir vadovaujasi istoriniu požiūriu, Adorno modernią kultūrą mato kaip sistemą. Ši sistema pasižymi daugybe koegzistuojančių ar sinchroninių komponentų, kurie yra prieštaraujantys, nors dažnai turi ir bendrumų. Jausdamas poreikį pateikti nuoseklią informaciją

apie modernią kultūrą, Adorno susitelkia į analogiškų kultūros elementų paralelizmus; tačiau šis kultūrinės struktūros įvaizdis neturi jokių sąsajų ir nesujungia šių paralelinių elementų (Subotnik 2007: 267). Turėdami visa tai omenyje, tokiam diskurse galime matyti kritinių silpnybių, kurias atskleidžia ir minėtas senosios muzikos vengimas. Adorno linkęs muziką vertinti kaip didelės sinchroninės kultūrinės struktūros dalį, kuri taip pat apima socialinę, istorinę ir meninę plotmę. Taip pat jis greičiausiai būtų manęs, kad muzika, atsirandanti gerokai tolimais laikais, priklauso kitoms kultūrinėms sistemoms, kurios turi mažai ką bendro, ir nėra teisinga traktuoti muzikos per Vakarų istoriją, lyg ji sudarytų atskirą mediumą. Toks požiūris apskritai būdingas XX a. mokslui, taikant jį kitiems laikams, tai tarsi vienos kultūros vertybių išplėtimas kitos kultūros vertybėmis. Bet Adorno, skirtingai nei struktūralistai, savo muzikos kritikoje nėra nuoseklus. Jis apriboja savo kvazistruktūralistines analizes iki labiausiai nūdienės kultūros sistemos, pastebimos daugiau mažiau jos visumoje. Ir ši sistema yra tai, kas, šiurkščiai tariant, Adorno'ui sudaro modernųjų Vakarų civilizacijos periodą nuo Apšvietos pabaigos iki ne visai aiškaus dvidešimtojo amžiaus taško, kai galima įžvelgti „postmodernią“ ar „poistorinę“ kultūrinę sistemą, su kuria Adorno nelinkęs tapatintis ir kuri jį mažai domina.

Adorno'ą iš tiesų dominanti „modernioji“ arba po Apšvietos atsiradusi kultūrinė sistema dažnai apibrėžiama istorinės sąmonės, kuri vystėsi kartu su ja. Galbūt Adorno dialektinis metodas yra istorinės sąmonės padarinys. Nepaisant to, netgi Adorno mąstyme struktūra, regis, pakeitė istorinį progresą, per kurį, be paviršinio istoriškumo, konstruojama moderni pasaulėjauta. Adorno'ą domina nemažas po Apšvietos sekusios kultūrinės sistemos reiškinių spektras; kritinis metodas, kuriuo jis stengiasi sujungti visus šios pasaulėjautos elementus, tarsi išryškina tendenciją traktuoti modernią kultūrą pirmiausia kaip daugiaveidę struktūrą, atvirą paralelizmams, bet kupiną savotiškų vidinių ir išorinių trūkių (Subotnik 2007: 268). Toks paralelių ieškojimas būdingas ir XX a. viduryje įtakingoms semiotikų ir jiems artimų struktūralistų mokykloms – visi jie ieško bendrybių, invariantų, ryšius atskleidžiančių įvairių naratyvų, kultūrinių reiškinių, mąstymo dėsnių.

Viena ryškiausių tarp šių koegzistuojančių moderniosios kultūros savybių, kurios rūpi Adorno'ui, yra Dievo (kartu centrinės jungiančios jėgos) atsitraukimas iš žmogaus pasaulio, „meno“ kaip autonomiško koncepto iškilimas, taip pat „individualybės“ konceptas kaip Vakarų žmogui būdingas susidomėjimas savimi. Visi šie laukai atsispindi ir Adorno muzikos kritikoje. Kaip teigia Rose Rosengard Subotnik, galima išskirti netgi esminį Adorno po Apšvietos atsiradusiai muzikai užduodamą klausimą, kuris kyla iš visų šių trijų jį dominančių moderniosios kultūros savybių – „Kodėl muzika yra tokia, kokia ji yra?“; už šio klausimo slypi ne tik noras pažinti tyrimo objektą, kaip teigia autorė, klausimas

„Kodėl“ rodo Adorno paaiškinimo paieškas, jo vietoje anksčiau buvo Dievas – viską sujungianti jėga. „Muzika“, žinoma, rodo Adorno kryptingą žvilgsnį į meną kaip į galimą priemonę rasti šią jėgą ir „tokia, kokia yra“ – Adorno pastangas įtvirtinti tiksliai išreikšto individualumo svarbą (Subotnik 2007: 268). Iš visų moderniosios kultūros elementų menas Adorno'ui yra svarbiausias. Estetiškai paveikios medijos, tokios kaip muzika, buvo priverstos tapti autonomiškos.

Anot Adorno, XIX a. muzika neįstengė tapti gryna individualaus pasaulio išraiška – jai tai pavyko tik iš dalies. Schönbergo dvylikatonė muzika – paskutinės didžiulės pastangos įtvirtinti individualumą išsaugant individualios išraiškos ženklus, kuriuos suteikė XIX a. muzika (pavyzdžiui, linearus mąstymas, harmoninė laisvė), tačiau taip pat sistemaiškai pašalinant visus iracionalumo ar atsitiktinumą elementus⁴. Romantizmo muzikoje buvo plėtojamas bemaž tik vienas muzikos kalbos elementas – harmonija. Schönbergo muzikai jis priskiria nuolatinį visų muzikos elementų progresą:

Juo toliau individualūs muzikos medžiagos aspektai vystomi, tuo labiau jie darosi tarpusavyje susiję – pavyzdžiui, Romantizmo laikotarpiu instrumento tembras ir harmonija – vis labiau atsiskleidžia racionaliai visuotinės muzikinės medžiagos idėja. Ši idėja pašalina nenuoseklumus. Tai buvo svarbu jau Wagnerio visuotinio meno kūrinio idėjoje; tačiau visiškai ji realizuota Schönbergo muzikoje. Joje ne tik visi parametrai vystomi tolygiai, jie vis labiau eina vienas iš kito tol, kol visiškai susijungia. Tokios vizijos užuomazgų yra jau ekspresionistinėje Schönbergo muzikoje – *Klangfarbemelodie* koncepte. (Adorno 2006: 45)

Adorno atsispiria nuo sociokultūrinių kontekstų, kuriuose atsispindi visa žmonijos patirtis, todėl menas užima ypatingą vietą. Įvairios meno formos, filosofo nuomone, atspindi žmogaus istoriją kur kas tikriau ir plačiau nei faktai ar dokumentai. Todėl Schönbergas itin svarbus jo „Naujosios muzikos filosofijoje“; dodekafonija jam atrodo lyg nauja kultūros objektyvacijos menė galimybė, taip pat vienintelė teisinga kryptis, kuria turi pasukti autonomiškas ir su besiformuojančia kultūros industrija susiduriantis muzikos menas.

Vienas svarbiausių XX a. pradžios filosofijos postulatų yra progresas; moderni pasaulėjauta grindžiama nuolatinio žmonijos vystymosi idėja, kurios ištakos glūdi dar Apšvietoje. Frankfurto mąstytojų mokyklai ir jos atstovui Adorno'ui itin svarbios vokiečių filosofo Marxo idėjos, kurios smarkiai veikė modernią filosofinę mintį. Marxas rašė: „Iki šiol filosofai tik skirtingais būdais interpretavo pasaulį; esmė yra jį pakeisti“ (Marx 1888). Progresas taip pat tampa sąvoka, kuri jungia Adorno ir Schönbergo naujosios muzikos estetiką. Taip vadinasi ir vienas iš dviejų šiame darbe aptariamo Adorno veikalo „Naujosios muzikos filosofija“ skyrių. Kitas skyrius „Stravinskis ir restauracija“ pirmajam sudaro tam tikrą antagonizmą. Šiame veikale kritiškai apžvelgiamos dvi

įtakingos XX a. pirmos pusės muzikos stovyklos. Progresas, kartu būdamas viena svarbiausių modernybės sąvokų, ir šiame Adorno veikalė užima svarbią poziciją.

Prieš aptariant minėtą Adorno veikalą ir naujosios muzikos koncepciją, šiame skyriuje apžvelgiamos kelios iš daugelio naująją muziką formavusių koncepcijų. XX a. pradžioje atsirado poreikis iš naujo pervertinti estetines vertybes – tai vyko ne tik muzikos srityje. 1911 m. vienoje savo esė vokiečių rašytojas Mannas, kuriam muzika buvo itin svarbi, irgi stengėsi užčiuopti naujos estetikos gaires:

Bandydamas įsivaizduoti dvidešimtojo amžiaus šedevrą regiu tai, kas radikalai ir, man rodos, palankiai skiriasi nuo Wagnerio: tai, kas regimai logiška, tiksliai suformuota ir aišku, kas kartu ir griežta, ir pozityvu, nemažiau įkrauta priežastinės jėgos, tačiau labiau sulaukyta, išgryninta ir sveikiau savo dvasia – tai, kas neieško didybės baroko monumentalume nei grožio emocijų audroje. Naujas klasicizmas, man regis, beldžiasi į duris. (Mann 1985: 48)

Manno pozicija nėra tokia revoliucionieriška ir šviežia, tačiau taip, kaip Mannas pamažu pasuko nuo romantinio idealo Wagnerio, kito ir visas Vakarų pasaulis. Filosofai ir kompozitoriai bandė sukurti naują estetiką, tačiau unifikuotos teorijos, jungiančios visus sroves, neatsirado.

„Naujosios muzikos filosofija“: Schönbergas ir progresas

Adorno veikalas „Naujosios muzikos filosofija“ dažnai suprantamas kaip dviejų XX a. modernistų priešprieša: Schönbergas – geras, Stravinskis – blogas. Tačiau kritinės teorijos atstovai tai būtų pernelyg paprasta ir norint iš esmės suvokti šį veikalą reikėtų tokią nuostatą atmesti. „Naujosios muzikos filosofijoje“ dialektika plėtojama tarp autonomiško, nepriklausomo meno kūrinio ir jo ryšio su visuomene. Schönbergas ir Stravinskis siekė tokios autonomijos – kiekvienas jų atspindi judėjimą link formaliojo meno. Dvylikatonė Schönbergo sistema, kuria mėginama visiškai suvaldyti muzikinę medžiagą, – tai proto dominavimo prieš gamtą išraiška (Marsh 1983).

Vienas svarbiausių darbų, nusakančių Schönbergo doktriną iki dvylikatonės sistemos, yra jo „Harmonielehre“ (pažodžiui vok. „Harmonijos mokslas“). Tai didžiulis veikalas, kuriame atvirai kalbama apie teoriją ir sistemą, tačiau nevengiama estetinės patirties apibūdinimų, spekuliacijų apie kūrybinius ir istorinius procesus. Vienas esminių postulatų, kurį pateikia kompozitorius, yra vadinamoji „disonanso emancipacija“:

Šiandien mes pažengėme tik tiek, kad nebeskirstome [sąskambių] į disonansus ir konsonansus. O jeigu šis skirstymas išlieka, tai mes linkę konsonansus naudoti rečiau. Matyt, tai tik reakcija į buvusius konsonansų epochas – greičiausiai

perdėta. Bet daryti išvadą, kad konsonansai yra draudžiami, nes jų nebeaptiksi šio ar ano kompozitoriaus kūryboje, būtų taip pat klaidinga kaip ir mūsų pirmtųjų manymas, jog kvintų intervalas nenaudotinas. Savo ruožtu mokiniui sakyčiau, tačiau tik dėl to, kad geriau neišmanau, jog bet kokie akordai ir jų junginiai yra galimi. Tačiau netgi šiandien manyčiau, kad yra tam tikros sąlygos, nusakančios, ar naudoti vieną, ar kitą disonansą. Turime pernelyg mažą perspektyvą, kad galėtume nusakyti mūsų laikų taisykles. (Schoenberg 1983:70)

Kaip teigia Williamas W. Austinas, už šių spekuliacijų, kurių veikalė apščiai, slepiasi ne tiek daug taisyklių. Daugumą jų galima aptikti „Aforizmuose“, išleistuose 1909 m.: 1) vengti oktavų ir kaip melodinių šuolių, ir kaip paralelizmų; 2) vengti mažorinių ir minorinių trigarsių, dominantseptakordų ir apvertimų, kurie skambėtų laužtiniu arba tiesioginiu pavidalu be jokios kitos natos; 3) kai melodinė frazė peržengia oktavos ribą, vengti garsų ekvivalentų skirtingose oktavose; retai vartoti frazes, kurių diapazonas mažesnis; 4) retai vartoti daugiau nei tris iš eilės natas, priklausančias vienai mažorinei dermei; po vienos dermės natų serijos vengti greitai grįžti į tą pačią tonaciją (Austin 1966: 205)⁵.

Schönbergo estetinė meno kūrinio samprata rėmėsi proto ir grynai muzikinės idėjos darna – idėja įgyvendinama konkrečiame muzikos kūrinyje. Grynai muzikos idėjos nekinta, jos yra amžinos, skirtingai nei kiti kultūros elementai (Dineen 1983: 150). Visa kita keičiasi kaip mados; tai nusako ir pats Schönbergas savo esė „Nauja muzika, išėjusi iš mados muzika, stilius ir idėja“:

Šį konceptą iliustruojančių situacijų lengviau rasti kasdieniame mūsų gyvenime nei intelektualiam pasaulyje. Pavyzdžiui, prieš trisdešimt metų ilgi plaukai buvo laikomi svarbia moters grožio dalimi. Kas gali pasakyti, kada trumpų plaukų mada nebebus populiari? Patosas prieš šimtą metų buvo vienas labiausiai vertinamų poezijos kriterijų; šiandien jis atrodo absurdiškas ir pasitelkiamas tik satyriniais tikslais. Elektros šviesa nurungė žvakių šviesą; tačiau snobai pastarąją vis dar naudoja, nes matė ją aristokratų pilyse, kuriose išpuostoms sienoms pakenktų elektros instaliacija. Ar tai nusako, kodėl šie daiktai išeina iš mados? Ilgi plaukai nebemadingi, nes dirbančios moterys laiko juos našta. Patosas išėjo iš mados, nes natūralizmas vaizdavo tikrą gyvenimą. Žvakių šviesa tapo nebemadinga, kai žmonės suprato, kaip bejausmiška skirti savo tarnams daugiau darbo – jeigu išvis išgali jų turėti. Visus šiuos pavyzdžius vienijanti savybė – mūsų gyvenimo būdo pokyčiai. Ar kas nors gali tą patį pasakyti apie muziką? (Schoenberg 1950: 43–44)

Iš šios citatos galime matyti, kad Schönbergas laiko kasdienio gyvenimo pokyčius stiliaus aspektais, nesvarbu, juos atspindėtų mados, poezija ar buitės. Jie nestabilūs, kitaip nei muzikos idėja, kuri yra amžina. Remdamasis muzikos idėjos sąvoka (ne stiliaus), Schönbergas suformuoja „meno dėl meno“ postulatą:

Menas gali būti kuriamas tik dėl jo paties. Kilo idėja; ją reikia išlieti, suformuluoti, išplėtoti, prisodrinti, nešti ir siekti jos iki pat pabaigos. Nes egzistuoja tik *l'art pour l'art*, menas tik dėl meno. (Schoenberg 1950: 51)

Čia išryškėja anksčiau minėta Stravinskio priešprieša. Šio autoriaus kūryboje ostinatiniai ritmai su nuolatiniais pertrūkiiais, anot Adorno, atspindi vienašališką prekių kultūrą, kuri pristato tai, kas madinga, kaip naują. „Mada tai amžinas lėtumas, suprantamas kaip staigus pokytis“ (Adorno 2002d: 203). Nors Adorno veikalus „Estetikos teorija“ ir „Naujosios muzikos filosofija“ skiria keli dešimtmečiai (pirmojo Adorno nespėjo pabaigti), iš esmės savo nuostatų apie Stravinskį Adorno nepakeitė. 1962 m. esė „Stravinskis“ jis ir vėl kalba apie kompozitorių (kaip ir „Naujosios muzikos filosofijoje“):

Žmogus, kurio sąžinėje glūdėjo visas nuosaikis modernizmas, buvo radikalus mąstytojas. Įsitvirtinę jo kūriniai su keistais sąskambiais ir mirusios medžiagos montazu palieka grėsmingą liudijimą. Tai užtektina priežastis dar kartą apie jį prabilti. Jaučiu poreikį tai padaryti, nes esu dažnai kaltinamas tuo, kad „Naujosios muzikos filosofijoje“ kalbėdamas apie Stravinskį sukėliau neoklasicizmo nuosmukį. Nemanau, kad turiu priežasčių atsiimti tai, ką rašiau 1947 metais, ir daug kas, ką čia pažymėsiu, galėtų būti išplėsta iki kritinės savirefleksijos proceso. (Adorno 2011: 147)

Schönbergui ir Adorno'ui mada, kuri buvo Stravinskio muzikos pagrindas, yra trivialus dalykas, prieš mados kaitą atsilaukanti galinti tik idėja. Vis dėlto Adorno, kitaip nei Schönbergas, manė, kad jo muzika buvo susijusi su kasdienio gyvenimo reikmėmis, jų įtakai nebuvo atspari net ir muzikos idėja (Dineen 1983: 416). Užuoat didinusi gyvenimo užgaidas, jo muzika, rašyta laisvojo atonalumo (iki dvylikos tonų metodo) laikotarpiu, taikliausiai atspindėjo modernų būvį. Šie kūriniai nebuvo lengvai suvokiami auditorijai ir buvo parašyti siekiant atsiriboti nuo sustabarėjusio XIX a. stiliaus, kurį bent iš dalies lėmė kultūros industrija ir muzikos kaip prekės naudojimas. Atonaliojoje savo muzikoje Schönbergas bandė atitrūkti nuo stiliaus ir siekė išreikšti idėjas tiesiogiai (Dineen 1983: 416). Tai itin svarbu Frankfurto mokyklos atstovui Adorno'ui – taip jis atsisako muzikos suprekinimo:

„Naujosios muzikos“ terminas taip pat turi sociologinių nuopelnų, kurie yra verti aptarti. Nors šiuo metu nelabai yra naujos muzikos produkcijos, kuri galėtų pašalinti naujosios muzikos kuriamą spaudimą, reproduktivumo ir vartojimo sritys liko ištikimos tonaliajai tradicijai, išskyrus pavienius pavyzdžius, kurie skirti naujajai. (Adorno 2006: 254)

Schönbergo metodą, kurį pats kompozitorius vadino „komponavimo dvylika tonų“ metodu, Adorno iškėlė kaip neišvengiamą muzikos ateitį. Dvylikatonė muzika, maksimaliai apribodama atsitiktinumo ir spontaniškumo galimybes, iš tiesų šią muziką išlaisvina. Schönbergui tai

išlaisvinimas iš muzikos priklausymo nuo parametrų, kurie netelpa grynai muzikos idėjos sąvokoje. Adorno'ui tai taip pat svarbu, tačiau jis mano, kad Schönbergas sprendžia ir kitą problemą: „Vienos klasicizmo tradicijoje, [muzikos] prasmė glūdi grynai techninės struktūros kontekste“ (Adorno 2006: 67). Struktūra savo ruožtu turi būti „teisinga, o ne prasminga“ (Adorno 2006: 67). Kaip teigia Adorno, klausimas, kurį kelia dvylikatonė muzika, yra ne tai, kaip struktūruoti muziką, kad ji taptų prasminga, o kaip *garsų organizavimas* gali tapti prasmingas.

Muzika negali atspindėti gamtos dėsnių veikimo. Kaip matėme, Adorno požiūriu muzikos kūrinys perteikia istorines tendencijas – tai Hegeliui būdinga istorinė dialektika. Adorno manymu, Schönbergas išvystė ir įkūnijo pačią logiškiausią XX a. muzikos raidos versiją. Stravinskio nesėkmė ta, kad jis nevysto, o savotiškai sutinka ir nusilenkia kolektyvinėms laikų diktuojamoms tendencijoms (galime sakyti madoms). Jis laikosi pasenusių formų ir stilių. Tačiau Adorno dialektikoje kryptys, kuriomis ėjo Schönbergas ir Stravinskis, nėra pateikiamos kaip nesusijusios, priešiškos ir nesutaikomos. Jos išreiškia du kraštutinumus, kurie gyvuoja viename kontekste.

Estetinė autonomija Adorno filosofijoje

Manno ir Adorno paralelės ir skirtumai išryškėja vertinant jų požiūrį į estetinės autonomijos konceptus. Unikalus vakarietiško marksizmo modelis Adorno filosofijoje išryškina iš dalies jam priešingus dalykus. Šiame modelyje svarbūs išlieka „meno dėl meno“ ir absoliučiosios muzikos konceptai, kurie atskleidžia sudėtingą, sunkiai nusakomą meno autonomijos koncepciją. Kaip teigia Andy'is Hamiltonas, neįprasta, kad marksistinės pakraipos mąstytojas galėtų tikėti meno autonomiškumu (Hamilton 2011: 251). Paprastai autonomija reiškia, kad menas yra valdomas tik savų taisyklių ir įstatymų ir kad meno vertė neturi nieko bendro su socialinėmis ar politinėmis vertybėmis. Autonomija oponuoja ekonominiam kultūros sąlygotumui, kurį teigia marksizmas. Kad ir kaip būtų, Vakarų marksizmas kvestionuoja bazės / antstato modelį ir Adorno supratime šios sąvokos atsiskleidžia bene subtiliausiai.

Adorno filosofijoje meno ir muzikos autonomija ir jų politinė bei socialinė paskirtis, aptariamai kartu, susipina ir sudaro sudėtingą koncepciją. Autonomiškai meno kūriniai egzistuoja tam tikroje socialinėje situacijoje, tačiau ne visada yra socialiai angažuoti. Arba, kaip teigia Hamiltonas, nors toks požiūris ginčytinas, jis išvis neturi socialinio vektoriaus, nes meno funkcija yra neturėti funkcijos (Hamilton 2011: 251). Autorius taip sako remdamasis teiginiu iš vėlyvo Adorno veikalo „Estetikos teorija“, kuris išleistas jau po autoriaus mirties: „Jeigu nuo meno kūrinio gali priklausyti socialinė funkcija, tai funkcija neturėti jokios funkcijos“ (Adorno

2002a: 227). Reikia pastebėti, kad šio veikalo konceptus sunkoka laikyti iki galo išskristalizavusiais (nes ir knyga liko nebaigta), o su ankstesniaja Adorno laikysena, kuri būdinga ir „Naujosios muzikos filosofijai“, ji kiek prasilenkia:

Vėlyviausios muzikos fazės potencialas žymi jo socialinės vietos pokyčius. Muzika yra nebe vidaus kopija ir liudijimas, o ryšys su tikrove, kuri dabar sujungia su vaizdiniu, kitaip nei anksčiau – supriešindavusi. Esant pačiai stipriausiai izoliacijai, socialinės jos savybės yra transformuojamos. Tradicinė muzika tapo „autonomiška“ kaip ir jos tikslai ir technikos, atskyrusios ją nuo jų rėmimosi visuomene. (Adorno 2006: 99)

„Naujosios muzikos filosofijoje“ Adorno teigia, kad muzikos socialinės savybės yra *transformuojamos*, o tai nutinka tik esant *stipriausiai izoliacijai* – muzikos autonomija dar nėra įvardijama kaip neturinti socialinės funkcijos. Anot jo, muzika ir taip stokoja „ne tik aiškaus socialinio turinio“ (Adorno 2006: 99), tačiau juo gryniau muzikoje pasikliaujama forma, tuo labiau save ji „užveria“ nuo manifestacinės visuomenės reprezentacijos, kurioje yra jos šaknys“ (Adorno 2006: 100).

Iš tiesų Adorno dažnai pabrėžia meno takoskyrą iki išskylančios buržuazijos. Bažnyčios, rūmų, teatro muzika dažniausiai turėdavo tiesioginę socialinę funkciją. Autonominis menas negali priklausyti jokiai kitai praktikai. Tačiau nuomonė, kurią akcentuoja ir Hamiltonas, kad menas po XVIII a., įžengus į kapitalistinę rinką, tampa ir autonomiškas, ir suprekinamas, gali bent iš dalies būti laikytina bendra nuostata Adorno filosofinėje sistemoje; Adorno autonomija ir suprekinimas yra susaistyti dialektiniais ryšiais. „Estetikos teorijoje“ plėtojama „socialinė“ meno autonomijos interpretacija (Hamilton 2011: 251). Tačiau suprekinimas ir autonomija yra pernelyg priešingi ir oponuojantys, kad galėtų vienas nuo kito tiesiogiai priklausyti.

Pati meno autonomijos kaip jo modernizavimo traktuotė yra modernizmo išraiška; pavzdžiui, XIX a. formalisto Eduardo Hanslicko koncepcija nėra ideologinė (ji nesiremia ideologijos sąvokomis), o klasikiniai marksistai atmetė muzikos emancipaciją kaip buržuazijos ideologiją ir iliuziją. „Estetikos teorijoje“ Adorno teigia, kad grynai modernus menas yra eksperimentinis, fragmentinis, išsibarstęs ir, žinoma, nepaliamajam besipriešinant klaidingai sąmonei⁶. Meno intelektualizavimo procesus Adorno išvelgia nuo Kanto „Sprendimo galios kritikos“. Kanto filosofija – vienas iš raktų į jo meno emancipacijos koncepciją, kartu šio filosofo studijavimas yra vienas veiksnių, kodėl meno autonomija apskritai užima svarbią vietą Adorno filosofijoje. Verta paminėti, kad Adorno ankstyvasis išsilavinimas nebuvo susijęs su kairiosiomis pažiūromis. Kantas jam buvo bene svarbiausia filosofijos figūra; epistemologiskasis Kantas, kokį jam dėstė jo darbo vadovas Hansas Cornelius, arba gerokai komplikuočiau Kantas, su kuriuo jį supažindino kitas jo dėstytojas Siegfriedas Kracaueris (Huhn

2004: 82). Nors Kanto pirminė problema buvo estetikos autonomija, „Sprendimo galios kritikoje“ galima išvelgti ir filosofinį meno autonomijos pagrindą. Muziką Kantas priskyrė žemesniosioms meno formoms (Kant 1991: 184). Kantui muzika negali nieko daugiau išreikšti nei afektus, išorinę būseną, intonaciją. Jos trumpas, momentinis, tačiau gilus sujaudinimas remiasi tonais, kurie kalboje „žymi kalbančiojo afektą ir savo ruožtu sukelia klausytojo afektą, jam vėlgi sužadinantį taip pat tą idėją, kuri kalboje išreikšta tuo tonu [intonacija]“ (Kant 1991: 184). Kantui dailių menų vertė nustatoma „pagal tą kultūrą, kurią jie teikia sielai“, šiuo požiūriu filosofinėje jo sistemoje „muzika yra žemiausias iš dailių menų (nors galbūt aukščiausias iš tų menų, kurie vertinami pagal jų duodamą malonumą), nes ji tik teikia malonumą“ (Kant 1991: 185). Daugelį menų Kantas priskyrė grožiui, todėl galima sakyti, kad muzika Kantui yra netgi žemiau nei dailieji menai. Tačiau Kanto genialumo sąvokos interpretacija leidžia pagrįsti meno autonomiškumą, nes „sprendžiant apie gražius objektus kaip tokius reikalingas *skonis*, o pačiam dailiajam menui, t. y. tokiems objektams *sukurti*, reikia *genialumo*“ (Kant 1991: 166). Adorno filosofijoje meno autonomiškumo pagrindu tapo „tikslingumo be tikslo“ konceptas (Hamilton 2011: 252). Vėliau meno intelektualizacija tik labiau stiprėjo – po Kanto atsiranda „ekstremaliai intelektualizuotas menas, kurį atsekti būtų galima jau nuo Mallarmé, ir pasiekęs viršūnę sapnus primenančioje siurrealizmo sumaištyje“ (Adorno 2002b: 94).

Nors Adorno'ą galime laikyti „meno dėl meno“ ir absoliučiosios muzikos šalininku bei savotišku šių idėjų paveldėtoju, jo filosofijoje jos persmelktos išskirtiniu ir ne visai klasikiniu Marso dialektikos traktavimu – tai kita jo meno autonomiškumo suvokimo pusė. Čia mes susiduriame su sociologiniu Adorno žvilgsniu, socialine meno kritika, jau pats socialinis meno diskursas suponuoja meno priklausomumo, utilitarizmo idėjas. Marksistinė meno kritika, neaplenkiant ir Adorno, iškelia meno suprekinimo, meno funkcijos, meno poveikio sampratas. Kad ir kaip būtų, Adorno vis tiek bando išsaugoti ir propaguoti meno autonomiškumo idėją. Kaip teigia Hamiltonas, Adorno traktuoja meną industrializuotos visuomenės kontekste (Hamilton 2011: 254). Šiuose kontekstuose didelį vaidmenį vaidina meno suprekinimas, kuris pakeičia iki autonominio (prisimenant, kad Adorno iki buržuazijos iškilimo meną laiko turinčiu labai aiškią socialinę funkciją) meno buvusią socialinę funkciją, nes vėlesnis menas neturi tiksliai socialinės funkcijos. Todėl meno emancipacija nėra tikras jo išlaisvinimas. Galima teigti, kad kapitalizmas menui suteikia autonomiją, tik išlaisvina jį nuo funkcijos, tačiau sukuria naują priklausomybę nuo ekonominių santykių. Todėl, kaip teigia Hamiltonas, Adorno meno autonomiškumas neturi tapti autonomiškas – šis autonomizavimas yra neišvengiamas istorinis procesas (Hamilton 2011: 255). Kitaip

tariant, meno autonomiškumas nėra vertybinė jo savybė ar siekis – jis tampa juo dėl istorinio vystymosi.

Kalbėdami apie Adorno ir meno autonomiškumą, akcentavome *socialinę* jo funkciją. Ar meno funkcija visuomet yra socialinė? Apžvelgę Adorno meno estetiką galime daryti išvadą, kad taip ir yra. Adorno koncepcijoje autonomiško arba emancipuoto (šiuo kontekste dėl to, kad menas turi savitą vaidmenį, vis dėlto tinkamesnė antroji sąvoka) meno funkcija yra tai, kad nėra šios funkcijos. Tačiau tai, kad nėra socialinės funkcijos, koreliuoja su meno intelektualizavimu. Kita vertus, meno socialinė funkcija kapitalistinėje sistemoje „išmainoma“ į jo suprekinimą, kurio atsiradimas sukuria naujas meno priklausomybės formas. Dar kartą prisimenant vėlyvą Adorno teiginį iš jo „Estetikos teorijos“, kur teigiama, kad grynai modernus menas yra „fragmentiškas“ ir „besipriešinantis klaidingai sąmonei“, galima nubrėžti savotišką „Naujosios muzikos filosofijos“ ir vėlyvosios Adorno koncepcijos skirtumą. Naujosios muzikos konceptualizavimo ieškojimas taip pat laikytinas modernaus meno (šiuo atveju muzikos) paieškomis. Dėl šios priežasties „Naujosios muzikos filosofijoje“ Schönbergui teko protagonisto (bent jau iš dalies) vaidmuo. Nors pats kompozitorius labiau buvo *l'art pour l'art* koncepcijos šalininkas, Adorno „dvylikos tonų komponavimo metode“ (kaip jį vadino Schönbergas) matė kitą labai svarbią savybę – sugebėjimą autonomišką meną išlaisvinti iš kapitalistinių ryšių. Taip pat jis buvo natūralaus istorinio proceso rezultatas – nes tuo metu tai buvusi labiausiai intelektualizuota muzikos forma, liudijusi istorinį *progresą*.

„Daktaras Faustas“ ir „Naujosios muzikos filosofija“: implikacijos ir priešpriešos

Galima teigti, kad Manno romanas „Daktaras Faustas“ rašytas tuo pat metu kaip ir Adorno „Naujosios muzikos filosofija“. Mannas turėjo galimybę susipažinti su Adorno veikalo eskizais ir jų įtaka savotiškai atsispindi romane. Adorno konsultacijos tapo svarbiu įnašu į muzikos romaną, kurį rašydamas Mannas privalėjo reikliai žiūrėti į muzikos svarbą. Jau pradėjęs rašyti, 1943 m. sausio 5 d. rašytojas kreipiasi į Adorno'ą laišku, kuriame prašo padėti apibūdinti Ludwigo van Beethoveno sonatos, op. 111, arijetės temą (Adorno, Mann 2008: 3). Tai, kad jis turėjo galimybę remtis Adorno „Naujosios muzikos filosofijos“ rankraščiu ir konsultuotis su filosofu, greičiausiai lėmė, kad romano protagonistas Adrianas Leverkühnas sukūrė kaip tik tokį komponavimo būdą, kurį tikrovėje išrado Schönbergas, t. y. dodekafoniją. Schönbergo dvylikatonė komponavimo sistema pateikiama kaip neišvengiama. Tik ji galinti muzikai suteikti tam tikros determinacijos, taip ją savotiškai išlaisvindama. Panašią nuostatą postuluoja ir pirmoji Adorno veikalo dalis („Schönbergas ir progresas“).

Nemažai Adorno minčių koreliuoja su Leverkühno požiūriu. Nors romane esama daug konsultavimosi su Adorno'u pėdsakų, diskusijų objektu dažniausiai tampa į romaną tiesiogiai įkomponuota Schönbergo serijinė sistema. Kad ir kaip būtų, Adorno veikalo implikacijos ir konsultacijos negalėjo nulemti viso romano koncepcijos. Muzikos vaidmuo Manno pasaulėvaizdyje išlieka savitas ir komplikuotas, muzikinių ambicijų turi beveik visi Manno veikalai, pradedant pačiais pirmaisiais.

Adorno patarimai turėjo lemiamos įtakos rašant romaną. Adorno „Naujosios muzikos filosofijoje“ teigia, kad pirmąją ir antrąją knygos dalis skiria nemažas laiko tarpas – septyneri metai, o išleista ji buvo vėliau nei „Daktaras Faustas“ – 1947 m., todėl galima teigti, kad Mannas galėjo susipažinti tik su pirmąja knygos dalimi. Jis taip pat sunkiai įsivaizdavo, kaip turėtų atrodyti povagnerinės kompozicijos. Adorno konsultacijos tapo bene svarbiausiu muzikos šaltiniu. Kaip teigia Hermannas Kurzke, Adorno išgalvojo vėlyvasias Leverkühno kompozicijas (Kurzke 2009: 612). Knygoje „Daktaro Fausto atsiradimas“ Adorno indėlis pripažįstamas ir akcentuojamas bene labiausiai:

Po keleto dienų vieną popietę nuėjau pasimatyti su Adorno'u. Jis su žmona perskaitė rankraštį, perdavinėdami puslapius vienas kitam. Ir aš, abejojodamas, atidžiai klausiausi jų pastabų. [...] Man gerokai palengvėjo, kad „Naujosios muzikos filosofijos“ autorius taip palankiai žiūri į tai, kaip velniui, kuris yra „prieš kūrinius“, aš suteikiu dalį kritinių jo pastabų. (Mann 1961: 154)

Dėl šių priežasčių Manno muzikos samprata romane tapo smarkiai susijusi su Adorno vaizdiniu, tačiau buvo ir esminių skirtumų. Derėtų nepamiršti, kad Manno tikslas nebuvo literatūriškai perrašyti „Naujosios muzikos filosofijos“. Rašydamas romaną jis sau kėlė daugybę uždavinių. Tai muzika kaip tautos metafora ir visos jo asmeninės muzikinės patirties apibendrinimas. Todėl romane išryškėjo ir paralelių, ir esminių skirtumų tarp jo ir Adorno naujosios muzikos ir muzikos *per se* įsivaizdavimo. Neišvengiamai atsirado skirtumų ir tarp tikrovėje kurtos ir romane atsiradusios muzikos.

Autorystė: Schönbergo ir Leverkühno dvylikos tonų sistemos skirtumai

Nors dvylikatonė sistema, kurią savo muzikai pasitelkia arba, tiksliau būtų sakyti, sukuria evoliuciškai prie jos artėdamas Adrianas Leverkühnas, iš tiesų yra pasiskolinta iš Schönbergo, tačiau jos turi ir skirtumų. Schönbergas nebuvo patenkintas išleistąja knyga ir tai paskatino didžiulį dviejų menininkų disputą. Schönbergas iš Manno gavo vieną pirmųjų romano vokiškojo leidimo kopijų su dedikacija *Dem Eigentlichen* (vok. „Tikrajam“) (Carnegy 1973: 37).

Jis buvo pasipiktinęs, kaip Mannas, padedamas Adorno, į savo romaną įkomponavo jo dvylikatonę muzikos sistemą. Ją jis laikė savo „intelektine nuosavybe“, o romane ji yra Adriano Leverkühno išradimas. Be to, juk tokie romane minimi muzikai kaip Bruno Walteris ar Otto Klempereris įvardijami tikraisiais vardais, o apie patį Schönbergą nėra jokių užuominų, nors jis laikomas dodekafonijos kūrėju. Schönbergas taip pat piktinosi, nes manė Adrianą Leverkühną esant jo projekcija romane, ir, kaip teigė pats, jis „nuo pradžios iki pat pabaigos yra vaizduojamas kaip psichiškai nesveikas. Dabar man septynišiasdešimt ketveri, aš dar nesu išprotėjęs ir niekada nesirgau liga, iš kurios ši beprotystė išsikeria. Laikau tai įžeidimu, už kurį gali tekti atsisteisti“ (Carnegy 1973: 38). Tai žodžiai iš laiško, publikuoto 1949 m. sausio 1 d. žurnale „The Saturday Review of Literature“. Laiškui pasirodžius, konfliktas tapo viešas. Tačiau Schönbergo dėmesį romaną patraukė jau anksčiau: anot jo, pirmiausia apie tai jis perskaitė apžvalgoje, apie kurią pranešė Alma Mahler-Werfel, galiausiai jis gavo kopiją su dedikacija, kurios, kaip teigia, dar nebuvo skaitęs, kai pradėjo rašyti į minėtą laikraštį (Kurzke 2009: 616). Kiek vėliau knygos pabaigoje atsirado įrašas, vis dar spausdinamas kiekviename jos leidime:

Regis, ne pro šalį būtų pasakyti skaitytojui, kad XXII skyriuje aprašytas komponavimo būdas, vadinamas dodekafonine arba serijine technika, iš tiesų yra šiuolaikinio kompozitoriaus ir teoretiko Arnoldo Šenbergo dvasinė nuosavybė, kurią aš tam tikrame idėjiniame kontekste priskyriau pramanytai muziko asmenybei, tragiškam savo romano herojui. Ir apskritai muzikos teorijos teiginiai daugelyje šios knygos dalių remiasi Šenbergo harmonijos doktrina. (Mann 1988: 524)

Šiam įrašui atsirasti įtakos turėjo Mahler-Werfel. Savo autobiografijoje ji nurodo, kad kompozitorius paprašė jos pagalbos įtikinti Manną, kad knygoje būtinas prierašas, nurodantis, kad teorija yra Arnoldo Schönbergo išradimas. Ji teigia:

Paskambinau Mannui į namus. Atsiliepė jo žmona ir iš pradžių minties atsisakė. Aš jai skambinau dar kelis kartus, tarpuose konsultuodamasi su Schönbergu, ir po vakarieniės Katia Mann pažadėjo, kad „Tomis“ įdės paaiškinimą į būsimus knygos leidimus ir pasirūpins, kad toks atsirastų jau spausdinamose kopijose. Nors kalbėsena ir nepatiko Schönbergui, šis reikalas buvo išspręstas. (Mahler-Werfel 1959: 275)

Rašydamas į „The Saturday Review“, Schönbergas teigia:

Ponas Mannas nebuvo toks dosnus, koks buvau aš, suteikdamas jam puikią galimybę išsivaduoti iš bjauraus piratavimo aspekto. Jis įtraukė paaiškinimą: kelias eilutes knygos pabaigoje, tokioje puslapio vietoje, kur jų niekas nepastebėtų. Be to, prie pirmojo jo nusikaltimo atsirado ir naujas, bandant mane pavadinti „a (a!) contemporary composer and theoretician“⁷. Žinoma, po dviejų ar trijų dešimtmečių taps aišku, kuris buvo kurio amžininkas. (Carnegy 1973: 39)

Dėl Adriano Leverkühno ir jo siejimo su kompozitoriumi Schönbergu Mannas apskritai nenorėjo veltis į diskusijas. Jam ši mintis atrodė „tokia visiškai absurdiška, kad aš nė nežinau, ką apie tai pasakyti. Nėra jokios priežasties jų sieti, nė šešėlio panašumo tarp šaknų, tradicijų, būdo bruožų ir mano muziko likimo, taip pat ir tarp Schönbergo egzistavimo romane. „Daktaras Faustas“ buvo pavadintas Nietzsche's romanu, ir iš tiesų knyga, kuri dėl tam tikrų priežasčių vengia minėti Nietzsche's vardą turi nemažai jo intelektualinės tragedijos užuominų, netgi tiesioginių jo ligos istorijos citavimų“.

Adorno nuomone, šis konfliktas kilo ir dėl to, kad Mannas šiais klausimais nesikreipė į Schönbergą, kuris teigė galėjęs jam pasakyti daugybę kitų muzikos komponavimo metodų. Adorno buvo įsitikinęs, kad ši kritika yra ironiška jo kaip Manno patarėjo atžvilgiu (Adorno 2011: 186).

Kilusi įtampa atslūgo 1950 m. sausį. Iki tol Mannas sten-gėsi neskatinti Schönbergo agresyvumo. Apie susitaikymą žinios viešumą pasiekė tik po Schönbergo mirties 1951 m. liepą. Jie nesutiko, kad jų laišakai būtų spausdinami „The Saturday Review“ antologijoje. Tai, regis, juos suvienijo. 1949 m. pabaigoje Mannas parašė susitaikymo laišką, į kurį Schönbergas atsakė teigiamai.

Kaip pastebi ne vienus metus Manno tyrinėjimams skyręs Kurzke, muzikos pasauliui Schönbergo vardas yra gerai žinomas, tačiau tarp nemuzikalių žmonių gali būti vienas kitas, kuris kompozitorių pažįsta tik iš „Daktaro Fausto“ (Kurzke 2009: 617). Vis dėlto romano herojus Adrianas Leverkühnas iš tiesų turi mažai ką bendro su mi-nėtu kompozitoriumi ir teoretiku. Leverkühno gebėjimus, jo *Bildung*⁸ sunku būtų priskirti Schönbergui. Ir apskritai „šionbergiškąją“ romano dalį gerokai nustelbia „nyčiškoji“; tą romano autorius, be abejo, visą laiką žinojo ir nuo priešingo vertinimo gynėsi.

Schönbergo asmenybės ir teorinės „intelektinės nuosavybės“ neatitiko ne tik paviršiniai, siužetiniai dalykai. Tarp Adriano Leverkühno naudotos dvylikatonės muzikos sistemos taip pat būta skirtumų. Be abejo, kompozitoriaus nepasitenkinimą kurstė tai, kad Mannas gana dažnai lankydavosi jo namuose Los Andžele ir turėjo galimybę konsultuotis su Schönbergu jo teorijos klausimais (Carnegy 1973: 62). Kompozitorius, matyt, nesitikėjo tokio tiesioginio savo komponavimo technikos vaizdavimo romane (akademinėje erdvėje Schönbergas apie dodekafoniją kalbėdavo mažai). Romane Mannas savo ruožtu itin nesizavi Schönbergo doktrina. Netgi remdamasis Adorno „Naujosios muzikos filosofijos“ eskizais jis nesibodėjo kritiškai jos vertinti.

Leverkühno gyvenimo laikotarpis labai panašus į Schönbergo, nors jis gimė 1885 m., taigi yra vienuolika metų jaunesnis. Pirmiausia juos skyrė pirminė padėtis, kaip pastebi Patrickas Carnegy'is, Leverkühnas prieš pradėdamas rašyti kamavosi dėl meninės aklavietės, kurioje jis kaip muzikas atsiranda. Savo ruožtu Schönbergas dėl

kultūrinio palikimo sau klausimų nekėlė. Galima sakyti, kad jis pats save atvedė į aklavietę; jis pradėjo nuo to, ką paliko Brahmsas ir Wagneris, ir muzikinė jo revoliucija iš tiesų labiau panėšėjo į evoliuciją. Jo ekspresyvumo paieškos, poreikiai tiesiog jį nuvedė už chromatinio tonalumo ribų į vadinamąjį laisvąjį atonalumą. Ankstyvosios jo dainos, styginių sekstetas „Verklärte Nacht“ (1899), štrausiško stiliaus poema „Pelléas et Mélisandé“ (1902–1903), Pirmasis styginių kvartetas (1904–1905) ir keletas kitų veikalų buvo tiesioginės iš pirmtakų perimtos muzikos kalbos, kuria jis tikėjo, plėtotės (Carnegy 1973: 62).

Pirmasis Leverkühno opusas, simfoninė fantazija „Meerleuchten“ („Jūros švitiesys“) jau buvo paženklinanti savotiškos dvejonės, nepasitikėjimo esamomis priemonėmis. Mannui nerūpėjo rekonstruoti Adriano kelio nuo tonalumo iki laisvojo atonalumo, iš kurio radosi ir griežtasis, serijinis muzikos komponavimo metodas. Tonalumo efektyvumas silpo, nes tonalūs garsai ilgainiui perėmė savybę, anksčiau būdingą disonansams, t. y. galią sukurti klausytoją. Tokią nuostatą savo dialoge su Adrianu atskleidžia ir velnias:

Kiekvienas iš jūsų [kompozitorių], kas tik šito vertas, nešiojasi galvoje uždraustų, savaime nebeįmanomų dalykų kanoną, kurs galų gale aprėpia tonalumo, taigi visos tradicinės muzikos, priemones. Kanonas nusako, kas negerai, kas jau tėra kliše nuvalkiota. Kompozicijoje su šiandieniniu techniniu akiračiu tonalūs sąskambiai, trigarsiai tampa aršesni už bet kokį disonansą. Jūs, žinoma, galima naudotie, ale atsargiai ir tikrai *in extremis* [lot. kraštutiniu atveju], nesang šoką duoda baisesnį negut anksčiau pikčiausia nedermė. Viskas pareina nuo techninio akiračio. (Mann 1988: 249)

Kitame savo kūrinyje Leverkühnas įrodo, kad taupus stiliaus panaudojimas yra efektyvesnis. Jo Brentano dainų ciklas galėtų būti lyginamas su Schönbergo „Pierrot Lunaire“. Kaip tik šiame cikle Schönbergas pakeitė savo ekspresionistinį stilių į ne tokį kompleksišką nei jo „Erwartung“ ir „Die Glückliche Hand“ ir ėmėsi veiksmingesnių išraiškos priemonių. Tačiau pagrindinis panašumas tarp išgalvoto ir realaus kūrinio yra tai, kad juose būta užuomazgų, vėliau peraugusių į dvylikos tonų serijinę techniką, nors nėra aišku, ar Mannas iš tiesų sąmoningai Brentano dainų ciklui suteikė šį „Pierrot“ būdingą aspektą, tačiau Leverkühnas, aiškindamas savo dvylikos tonų technikos atsiradimą, atskleidžia, kad „O lieb Mädel“ („Oi, mergužele“) iš Brentano dainų ciklo yra „visa išvesta iš vienos pagrindinės figūros, visai varijuojamos intervalų serijos, iš penkių tonų *h-e-a-e-es*, kuriais paremta, kurių valdoma ir horizontalė, ir vertikalė, – kiek tik tai išvis įmanoma, kai pagrindinio motyvo natų skaičius toks ribotas. Tai saktum koks žodis, koks šifro raktas, kurio ženklai aptinkami visoje dainoje ir taikosi galutinai ją determinuoti“ (Mann 1988: 198). „Pierrot Lunaire“, pasakalija-noktiurnas (*Nacht*) remiasi trijų natų motyvu (*E, G, Es*). Per 26 jo taktus nuskamba per šimtą jo variantų,

pakeistų harmoniškai, melodiškai, kontrapunktiškai – visais įmanomais būdais (Mann 1988: 45).

Schönbergas savo dvylikos tonų komponavimo metodu siekė išlaikyti tam tikrą muzikos „suprantamumą“, nors ji ir sudėtingesnė už bet kurią lig tol rašytą. „Forma menuose, ir ypač muzikoje, pirmiausia siekia suprantamumo. Atsipalaidavimas, kurį patenkintas klausytojas patiria, kai gali sekti *idėją*, jos plėtojimą ir tokio plėtojimo priežastis, kalbant psichologiškai, yra susijęs su grožio jausmu. Todėl meninis siekis reikalauja suprantamumo ne vien protiniam, bet ir emociniam pasitenkinimui“ (Schoenberg 1950: 103). Schönbergo kūryboje šis metodas niekada netapo toks radikalus kaip pokario kompozitorių kūryboje. Tai, kad jis prie jo artėjo nuosekliai, tiesiog praplėsdamas komponavimo galimybių arsenalą, išlaikė estetinę nuostatą, kad muzika turi būti *graži ir suprantama*. Tačiau jos grožis priklauso ne nuo naratyvinio komunikavimo, o nuo *idėjos*, kurią klausytojas suvokia arba ne.

Mannas remiasi Schönbergo teorinėmis idėjomis, tačiau nepateikia tikslaus dvylikatonės komponavimo sistemos vaizdinio. Schönbergo metodas buvo ilgų kompozitoriaus ieškojimų rezultatas ir išsivystė per tam tikrą laiką. Jam tai buvo tiesiog komponavimo metodas, atvėręs kelią didesnėms ir efektyvesnėms išraiškos priemonėms. Galima sakyti, kad tai natūralus ir dėsningas komponavimas, šiuo požiūriu lygiavertis tonaliajam. Romane „Daktaras Faustas“ jis pasitelkiamas kaip šėoniškas įrankis, magiškas ir kupinas mistikos – ligos ir sandėrio su velniu rezultatas. Šis komponavimo būdas patenka į romaną kaip kitoniškas, išskiriantis iš konteksto, galima sakyti, atsiradęs staiga.

Skirtingos (naujosios) muzikos traktuotės „Naujosios muzikos filosofijoje“ ir romane „Daktaras Faustas“

Manno naujosios muzikos vaizdinį aptarti yra dar sunkiau nei Adorno muzikos autonomijos konceptą; apie jo supratimą geriausiai byloja paties rašytojo kūriniai, kurie savaime yra *meno* kūriniai ir jau patys gali būti vertinami estetinėmis kategorijomis. Žinoma, jie atspindi susiklosčiusį rašytojo intelektualinį pasaulį ir reflektuoja kultūrą per asmeninę vertybių skalę. Kadangi dauguma jo veikalų yra iš dalies nukreipti į muzikos estetiką ar bent jau turi muzikinių pretenzijų, galima kalbėti apie savotišką šio *meno* epistemologijos įsivaizdavimą. Didelę dalį šio įsivaizdavimo apgaubia jau aptartas muzikos ir vokiškumo ryšys. Nors kai kuriuos „Naujosios muzikos filosofijos“ aspektus Mannas absorbuoja, jie visuomet susipina su paties rašytojo pažiūromis, kurios vis dėlto dominuoja. Tiksliai nubrėžti Adorno įtaką Mannui sunku, negalime tiksliai įvertinti rašytojo muzikinės erudicijos ir pažiūrų. Tačiau turėdami omenyje ankstesnius jo bandymus pasitelkti muziką, galime daryti

prielaidą, kad Adorno tapo itin svarbiu jo konsultantu. Kaip teigia Manno kūrybos tyrinėtojas Kurzke, XX šimtmetis rašytojui nebuvo pažįstamas, o muzikinis jo skonis tenkinosi Wagnerio kūryba (Kurzke 2009: 610). Dėl šių priežasčių lemiamą įtaką Manno romanui greičiausiai atsirado vėlyvesnėje rašymo stadijoje, kai rašytojas susidurdavo su naujosios muzikos klausimais. Tai aprėptų praktiškai visas romano protagonisto Adriano Leverkühno parašytas kompozicijas. Kaip sakoma jo knygoje „Die Entstehung des Doktor Faustus“, „žiedo trigarsio pasaulis“ yra jo „muzikinė tėvynė“ (Mann 1961: 123). Be to, vienos svarbiausių muzikinių dalių romane – Wendelio Kretschmaro paskaitos, kuriose lankosi Adrianas ir Serenas Zeitblomas. Jose nagrinėjama Beethoveno muzika, tačiau pateikiamas išsamumas ir tikslumas taip pat atspindi Adorno įtaką.

„Daktaras Faustas“ sulaukė aršios polemikos ir skirtingų vertinimų nuo pat jo išleidimo iš dalies dėl religinės teologinės orientacijos ir dėl didėjančios ideologinės įtampos tarp kapitalistinės ir komunistinės stovyklų, susiklosčiusių Vokietijoje po karo (Fetzer 1996: 2). Buvo sunku suprasti, kaip Mannas, emigravęs 1933 m. ir karo metus praleidęs Jungtinėse Amerikos Valstijose, galėtų komentuoti tai, kas įvyko Vokietijoje. Tai, kad forma ir stilius, taip pat ir pagrindinis veikėjas Adrianas Leverkühnas, modernus menininkas, besistengiantis peržengti tam tikrą kūrėjo negalią, nustatė aksiomą „Leverkühnas = Vokietija“, kuri, kaip savo knygoje teigia Johnas F. Fetzeris, kito tik praėjus keliems dešimtmečiams po Manno mirties. Anksčiau pateikta trumpa analizė, pasitelkiant Greimo semiotinius kvadratus, taip pat leidžia šią „aksiomą“ paneigti; nors Leverkühno gyvenimas ir asmenybė koreliuoja su Vokietijos likimu, šioje parabolėje Vokietiją atspindi ne tik jo personažas, o tam tikra prasme netgi visi personažai. Tam tikrose naratyvo vietose jis yra tik viena iš Vokietijos pusių, nors jo gyvenimas atspindi ir paraleles su Vokietijos likimu. Tačiau dažnai Leverkühnas išsako autorius estetinę poziciją.

Mannas į modernios muzikos jausmų atsiskakymą žiūri kaip į trivialų ar tiesiog laikiną dalyką jos vystymosi etape. Išryškinant formaliąsias muzikos savybes, kaip tai įvyksta Leverkühno sistemoje, atsiveria muzikos substancialus grožis, kuris tvaresnis už išorinį muzikos „romantiškumą“. Sakydamas, kad atsižadant „jausmų šilumos“ stojama „dvasingumo tarnybon“ ir atsižadama savęs, jis postuluoja meno nuasmeninimą. Todėl, galima sakyti, pripažįstama, kad XIX a. muzikos tradicija yra asmeninių elementų primetimas muzikos estetikai. Būtų sunku šioms nuostatoms rasti vietą Adorno sistemoje, raktu ir čia galėtų tapti *ideologijos* sąvoka. Tai, ką muzika postuluoja už savo *materijos* ribų, yra iliuzija. Muzikos materija pati savaime turi *tendenciją*, į kurią kompozicija atsako. Todėl kaip tik Schönbergo sistema yra pažangiausia – anot Adorno, jo veikaluose atsiskakoma materijos dominavimo, taip išsaugant kompozicijos spon-taniškumą. (Adorno 2006: xxvii).

Aklumas, su kuriuo muzikos gamybos jėgos vystėsi labiausiai nuo Beethoveno, atvėrė nesuderinamumus. Kaip metrija savo izoliuotoje sferoje vystėsi kartu su istorine raida, kitos su materija susijusios sritys buvo atgyvenusios ir nespėjo su labiausiai išsivysčiusiomis sritimis. (Adorno 2006: 138)

Dėl šių priežasčių, anot Adorno, Schönbergo muzika nebegali vadintis „kūriniais“, nors, kaip pastebi „kūrinio“ koncepto istoriją smulkiai aprašiusi filosofė Lydia Goehr, Schönbergo muzika remiasi tais pačiais austriškais-vokiškais kūrinio koncepto principais, kai rašomi *opusai* (Goehr 2007: 250). Tačiau dvylikatonė muzika kaip idėja išlaisvina kūrinį iš minėtų istorinių „nesuderinamumų“, nes muzikos medžiaga tampa ar bent jau yra glaudžiai susijusi su jos turiniu.

Muzikinės materijos (arba medžiagos) idėja pasirodo dar ankstyviausiuose Adorno veikaluose, tačiau aiškia ir artikuliuotą formuluotę šis konceptas įgavo tik „Naujosios muzikos filosofijoje“ (Paddison 1992: 65). Joje nuolat pabrėžiama, kad svarbu ne tai, kas garsai yra patys savyje, ne jų natūralios ar fizinės ypatybės, o tai, kuo jie tampa vienokioms ar kitokioms aplinkybėms susiklosčius. Adorno teigia, kad garsų tarpusavio ryšys, kuriame slypi jų istoriškumas, taip pat turi ir socialinių santykių, tačiau grynai muzikinėje plotmėje. Citatoje toliau atsispindi greičiausiai Adorno padiktuotos mintys, besisiejantys su vadinamąja disonanso emancipacija, ir priešinis masinei kultūrai.

Atpirkimas, – kalbėjo jis toliau, nervingai gūžtelėjęs pečiais, – romantiškas žodis; o išrišimas – drauge ir harmonistų terminas, nusakąs veiksmą, kuriuo harmoninėj muzikoj per kadenciją pasiekama palaimos būseną. Argi ne juokinga, kad muzika kurį laiką tarėsi esanti atpirkimo priemonė, nors ją pačią, kaip ir visą meną, reikia atpirkti, išvaduoti – būtent iš iškilnios izoliacijos, kurią sukėlė kultūrinė emancipacija, kultūros išaukštinimas ir pavertimas religijos pakaitalu, – iš viantvės, kurioje ji uždaryta su intelektualiniu elitu, vadinamu „publika“; o tos „publikos“ greit nebebus, jos ir dabar jau nėra, tas menas netrukus liks visai vienišas, mirtinai vienišas, – nebent jis rastų kelią į „liaudį“, tai yra, jeigu vengsim romantinio termino į žmones? (Mann 1988: 333–334)

Mintys apie muzikos autonomiją savaip koreliuoja su Adorno mintimis, tačiau nėra identiškos. Muziką „reikia“ išvaduoti. Kaip aptarėme ankstesniame skyriuje, Adorno muzikos emancipaciją sieja su buržuazijos iškilimu, XIX a. muzika. Teiginys „publikos greit nebebus“ netgi atliepia Hegelio estetikos paskaitas, kur pranašaujama, kad mene būsia vis mažiau „Absoliuto“. Kaip minėjome, Adorno filosofijoje autonomiško meno funkcija yra neturėti funkcijos, o muzikos elementų priartinimas prie masinės auditorijos priemonėmis, kurias Adorno laikytų jo suprekinimo dalimi, Manno pateikiamas kaip klausimas. Tai rodo ambivalentišką jo poziciją, šis klausimas – retorinis ir į jį mąstydamas atsako kitas veikėjas Serenas Zeitblomas:

Menas – tai dvasia, o dvasiai visai nėra reikalo jausti kokią nors pareigą visuomenei, bendrijai, – ji, mano nuomone, neturi tokios teisės, jei brangina savo laisvę, savo *aristokratizmą* [kursyvas – E. Š.]. Menas, „einąs į liaudį“, minios, mažo žmogelio, miesčionio poreikius laikąs savais, nuskursta, ir jeigu tatai paskelbiama jo pareiga, jeigu, sakysim, valstybė leidžia gyvuoti tik tokiam menui, koks suprantamas mažam žmogui, tai čia yra baisiausias miesčionizmas ir dvasios žudymas. Pastaroji, kaip esu įsitikinęs, gali būti tikra, kad, net darydama pačius drąsiausius, jokių varžtų nepaisančius, miniai labiausiai nepatinkančius išpuolius, tyrimus ir bandymus, koku nors didžiai netiesioginiu būdu pasitarnaus žmogui, o ilgainiui netgi žmonėms. (Mann 1988: 334)

Iš šio teiginio galima suprasti, kad menas negali būti pataikaujantis, Adorno tai pavadintų „fetišistiniu muzikos pobūdžiu“, kai muzikos menas tenkina trivialų geismą ir visiškai nustoja savo estetiškumo. Citatoje kursyvu paryškintas žodis aristokratizmas siejasi su ikiburžuazine tradicija, muzikos nepasiekiamumu plačiajai auditorijai ir toks menas kartu įvardijamas kaip *laisvas*. Kitu atveju muzika, esanti „baisiausias miesčionizmas“, šiomis savybėmis, tarp jų ir laisve, nepasižymi, nes, anot Adorno, įgyja socialinę-ekonominę paskirtį, o, pasak Manno, praranda

ryšį su gyvenimu ir *dvasia*, pastaroji yra vokiečių idealistų filosofinių sistemų dalis.

Tam, kad apibrėžtume esminius naujosios muzikos sampratos skirtumų aptariamuose veikaluose aspektus, turime pabandyti išskirti svarbiausius ją sudarančius aspektus. Toliau pateikiamoje lentelėje išskyrėme kategorijas, per kurias dviejuose veikaluose skleidžiasi požiūris į naująją muziką. Tai požiūris į muzikos autonomiją, muzikos ontologijos klausimas, muzika kaip istorinė kategorija bei muzika ir tautinis identitetas. Nurodytos pozicijos yra sąlyginės ir negali būti laikomos tiksliais šių filosofinių elementų apibrėžimais. Kadangi naujoji muzika *per se* labiau Adorno'ui rūpintis klausimas, o jo veikalas yra teorinis, filosofo poziciją artikuluoti lengviau. Tačiau muzika ir vokiškasis tautinis identitetas ne mažiau svarbus ir Mannui (žr. I lentelę). Toks skirstymas leidžia aiškiau pamatyti dviejų autorių pozicijų skirtumus ir panašumus.

Aptardami muzikos autonomiją „Naujosios muzikos filosofijoje“, pastebėjome, kad muzikos autonomija ir politinė bei socialinė jos paskirtis nėra atskiriamos. Frankfurto mokyklos atstovui atrodo neišvengiama, kad menas bet kuriuo atveju turi funkciją – autonomiškai meno kūriniai egzistuoja tam tikroje socialinėje situacijoje, autonomiškai jie gali būti

Naujoji muzika	„Daktaras Faustas“	„Naujosios muzikos filosofija“
Muzikos autonomija	Muzikos autonomijos samprata nėra nukreipta prieš kultūros industriją. Vyrauja asmeninis, o ne visuomenės santykis su muzika. Ryški romantinės filosofijos, ypač Schopenhauerio ir Nietzsche's įtaka.	Muzikos autonomija ir politinė bei socialinė jos paskirtis aptariamos kartu; autonomiškai meno kūriniai egzistuoja tam tikroje socialinėje situacijoje, bet ne visuomet yra socialiai angažuoti. Muzikos socialinės savybės transformuojamos , tačiau muzika turi socialinį turinį. Meno autonomija yra meno suprekinimas (socialinė priklausomybė išmainoma į ekonominę).
Muzikos ontologija	Menas ir muzika turi teigti gyvenimą. Muzikos kūriniai yra vaizduotės objektai ir patirtys. Techninį muzikos aspektą užgožia emocinis.	Nors modernybė vertinama skeptiškai, bandoma išlaikyti muzikos autonomijos idėją ir nuostatą, kad muzika potencialiai gali realizuoti žmogaus egzistenciją (Bowie 2014).
Muzika kaip istorinė kategorija	Muzika siejasi su vokiškumo raida. Dodekafonija – progreso išraiška, „protas ir magija“, kūrėjas „susaistytas savo nustatytos tvarkos – vadinasi, laisvas“ (Mann 1988: 200).	Istorinė Hegelio ir Marxo dialektika; menas, iki išskylant buržuazijai, turi aiškią socialinę funkciją. Modernistinis požiūris – meno autonomija kaip jo modernizavimas. Materijos ir tendencijos santykis. Dodekafonija – progreso išraiška, kultūros objektyvacijos mene galimybė su kultūros industrija susiduriančiam muzikos menui.
Muzika ir tautinis identitetas	Muzika yra „geriausia“, ką turi vokiečių kultūra. „Vokietijos giliausia siela save išreiškia per muziką, jausmų kalbą, o ne žodžius – proto kalbą“, tačiau, susijusi su moraliniu ir politiniu regresu, silpnina žodžio kultūrą.	Vokiečių muzikos idiomos hegemonija; nuosmukį ir suprekinimą kelia Vakarų įtaka, „klausymosi regresas“ ir estetinės patirties diferencijavimas ⁹ .

I lentelė. Požiūris į naująją muziką per su ja susijusias kategorijas

tik santykinai ir ne visada yra socialiai angažuoti. Kūrinio autonomija tiesiogiai priklauso nuo jo išsilaisvinimo iš funkcijos ir ekonominių ryšių; muzikos socialinės savybės transformuojamos, tačiau muzika turi socialinį turinį. Mannui būdingesnė ideologijos sąvokomis nesiremianti laikysena. Šiuo požiūriu jis netgi artimesnis Schönbergo laikysenai ir „meno dėl meno“ principui. Tačiau jį taip pat veikia vokiečių idealistų filosofija, muzikos turinys slypi už jo medžiagos ribų. Menas turi teigti gyvenimą, todėl ontologiškai muziką jis suvokia kiek kitaip negu Adorno, kuriam svarbus muzikos materijos istorinis santykis su jo tendencija. Jiems abiem būdingas požiūris į dodekafoniją kaip į progreso išraišką, tačiau Adorno filosofijoje šis komponavimo būdas padeda muzikai išsilaisvinti iš ekonominių ryšių, o Mannas savo romane jam priskiria metafizinių savybių. Tačiau teigdamas, kad muzikos kūrėjas čia yra susaistytas kaip tik savo susikurtos tvarkos ir dėl to laisvas, jis atliepia ir Adorno požiūrį. Mannui ir Adorno'ui būdingas požiūris iš vokiškosios kultūros perspektyvos. Mannui muzika yra „geriausia, ką turi vokiečių kultūra“, tai vokiškosios dvasios išraiška, tačiau kartu ji veda prie ekstremizmų ir kreipia visą kultūrą destrukcijos link. Adorno mano, kad išorinė įtaka veda prie „klausymosi regeso“ ir „meno suprekinimo“. Nors, padedant Adorno'ui, sociologinis ir marksistinis žvilgsnis įsipynė į romaną, toks požiūris į muziką Mannui taip ir liko svetimas.

Išvados

Apžvelgus Manno kūrybą pastebėta, kad joje ryškus meilės, muzikos ir mirties psichologinis ryšys, iš dalies paveldėtas iš idėjinio pirmtako Wagnerio, iš dalies turintis senas tradicijas Europos kultūroje. Šis ryšys ryškiai atsiskleidžia ir novelėje „Tristanas“, kurios struktūra remiasi Wagnerio operos „Tristanas ir Izolda“ naratyvu. Mėgdžiodamas šį prototipą, rašytojas pasitelkia ne tik tematinės aliuzijas, bet ir leitmotyvų sistemą. Pasinaudojant Algirdo Juliaus Greimo pasakojimų analizės metodais, galima nuodugniau pažvelgti į novelės struktūrą – joje atsiskleidžia esminiai naratyvo konflikto elementai, kuriuose muzika tarsi sukuria naratyvo traukos lauką. Šalia semantikos muzika atspindi ir nuolat svyruojančią ir dar nenusistovėjusią rašytojo poziciją. Iš pradžių, paveiktas romantinės vokiečių ideologijos, jis, kaip ir dauguma vokiečių intelektualų, manė, kad muzika savo neapibrėžtumu suteikia pranašumą, tačiau vėliau muziką jis pradėjo sieti su nedarna ir neprotingumu, taip ji tapo netgi savotiškai žalojančiu vokiečių kultūrą elementu. Romane „Daktaras Faustas“ naratyvo elementai skleidžiasi panašiai, tačiau jame dar sunkiau atskirti protagonistinę / antagonistinę naratyvo pusę.

Adorno veikalas „Naujosios muzikos filosofija“ yra vienas iš bandymų konceptualizuoti naująją muziką. Tokios

konceptijos pradėjo atsirasti dar XX a. pradžioje, tačiau Adorno galėjo į ją pažvelgti iš istorinio nuotolio – įvertinti dviejų bene ryškiausių stovyklų – Arnoldo Schönbergo ir Igorio Stravinskio – muziką. Schönbergas įkūnijo pačią logiškiausią XX a. muzikos raidos versiją, tačiau jo veikale svarbi dialektika tarp autonomiško, nepriklausomo meno kūrinio ir jo ryšio su visuomene. Adorno svarbus Schönbergo „meno dėl meno“ principas, tačiau kitaip; jam svarbus visiškas muzikinės medžiagos suvaldymas ir muzikos atsparumas suprekinimui.

Nors Adorno'ą galime laikyti „meno dėl meno“ ir absoliučiosios muzikos šalininku bei savotišku šių idėjų paveldėtoju, jo filosofijoje jos persmelktos išskirtiniu ir ne visai klasikiniu Marso dialektikos traktavimu – Adorno bando išsaugoti ir propaguoti meno autonomiškumo idėją. Jis traktuoja meną industrializuotos visuomenės kontekste. Adorno meno emancipacijos nelaiko tikru jo išsilaisvinimu. Galima teigti, kad kapitalizmas menui suteikia autonomiją, tik išlaisvina jį iš funkcijos, tačiau sukuria naują priklausomybę nuo ekonominių santykių. Meno autonomiškumas nėra jo vertybinė savybė ar siekis – jis juo tampa dėl istorinio vystymosi. Naujosios muzikos konceptualizavimo ieškojimas taip pat laikytinas modernaus meno (šiuo atveju muzikos) paieškomis. Dėl šios priežasties „Naujosios muzikos filosofijoje“ Schönbergui teko protagonisto (bent jau iš dalies) vaidmuo. Jo dvyliktonė sistema buvo natūralus istorinio proceso rezultatas – tuo metu tai buvusi labiausiai intelektualizuota muzikos forma, liudijusi istorinį *progresą*.

Lyginant Adorno ir Manno koncepcijas pastebėta, kad pastarajam būdingesnė ideologijos sąvokomis nesiremianti laikysena. Šiuo požiūriu jis netgi artimesnis Schönbergo „menas dėl meno“ principui. Manno įsitikinimu, muzikos turinys slypi giliau negu jo „materija“, kaip ją įvardija Adorno. Ontologiškai muziką abu autoriai suvokia kiek kitaip, nes Mannui iš esmės nebūdingas vertinimas per istorinės tendencijos prizmę. Schönbergo dvyliktonė sistema jiems abiem reiškia progresą, tačiau Adorno filosofijoje šis komponavimo būdas padeda muzikai išsilaisvinti iš ekonominių ryšių, o Mannas savo romane jam priskiria metafizinių savybių. Tačiau teigdamas, kad muzikos kūrėjas čia yra susaistytas savo susikurtos tvarkos ir dėl to laisvas, jis atliepia ir Adorno požiūrį.

Abu autorius galima laikyti savotiškais germanocentristais; Mannui muzika yra „geriausia, ką turi vokiečių kultūra“, tai vokiškosios dvasios išraiška, tačiau kartu ji veda prie ekstremizmo ir kreipia visą kultūrą link destrukcijos. Adorno mano, kad išorinė įtaka veda prie „klausymosi regeso“ ir „meno suprekinimo“. Mannas neperėmė „Naujosios muzikos filosofijos“ tiesiogiai, o muzikos sociologijos žvilgsnis, dėka Adorno, juntamas, bet liko antraeilis. Tačiau bendradarbiavimas romane aiškiai atspindi, ir galima teigti, kad Adorno itin prisidėjo prie jo išsamumo ir muzikologinės vertės.

Nuorodos

- ¹ Cituojama iš: Rochlitz Friedrich, Vorschläge zu Betrachtungen über die neueste Geschichte der Musik, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 1, Nr. 40, 3. Juli, 1798/99, p. 628; laužtiniai skliaustai autorės.
 - ² Žr. Шумила Эдвардас, Музыка и ее значение в литературе (на примере рассказа Томаса Манна «Тристан», in: *Opera Musicologica*, No. 1 [19], 2014, p. 43–52.
 - ³ „Populiariosios“ ir „klasikinės“ muzikos skirstymas XX a. pirmojoje pusėje dažniau aptinkamas Jungtinėse Amerikos Valstijose, Europoje šis skirstymas įsitvirtino kiek vėliau. Ilgą laiką JAV praleidęs Adorno dažnai atkreipia dėmesį į komercinius reiškinius kaip tik šioje, jo manymu, labiausiai kapitalistinėje šalyje.
 - ⁴ Adorno dvyliktonę sistemą dažnai traktuoja absoliučiai, kaip idėją. Praktikoje toli gražu ne kiekvienas garsas yra nulemtas sistemos.
 - ⁵ Cit. iš Schönbergo „Aforizmų“ (1909), tiksliai nuoroda nepateikta.
 - ⁶ Marxui klaidinga sąmonė – kapitalistinėje visuomenėje pateikiama iliuzija, kad žmogus negali pakilti į aukštesnę padėtį iš nulemtos iš anksto socialinės vietos. Ji dažnai sutampa su ideologijos samprata. Frankfurto mokyklos atstovai neigia „teisingos“ ideologijos galimybę ir bet kurią ideologiją traktuoja kaip klaidingą sąmonę (Noreikienė, 2004: 24).
 - ⁷ Ši citatos dalis sąmoningai pateikta angliškai dėl žodžių žaismo, kuris užkliuvo Schönbergui: [a contemporary] gali reikšti tiek šiuolaikinį žmogų, tiek amžininką. Thomas Mannas greičiausiai nenorėjo pabrėžti pastarosios reikšmės, bet, regis, kaip tik ši kompozitorių ir papiktino.
 - ⁸ *Bildung* (vok.) – auklėjimas, švietimas. Literatūros kūrinyje – tai protagonisto augimas, formavimasis.
 - ⁹ „Naujosios muzikos filosofijoje“ dažnai akcentuojama, kad menas yra sfera, kurioje gali skleistis labiausiai išbulintose žmogaus laisvės galimybės, todėl jis turi priešintis kultūros industrijai, kuri diferencijuoja estetinį daugelio sričių patyrimą.
- Literatūra**
- Adorno, Theodor W., *Quasi una fantasia: essays on modern music*, London, New York: Verso, 2011.
- Adorno Theodor W., *In Search of Wagner*, London, New York: Verso, 2009.
- Adorno Theodor W., Walter Benjamin et al., *Aesthetics and Politics*, London, New York: Verso, 2007.
- Adorno Theodor W., *Philosophy of New Music*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006.
- Adorno Theodor W., *Aesthetic Theory*, London: Continuum, 2002a.
- Adorno Theodor W., *Essays on music*, Berkeley: University of California Press, 2002b.
- Adorno Theodor W., *Introduction to Music Sociology*, London: Continuum, 2002c.
- Adorno Theodor W., *Philosophy of Modern Music*, London: Continuum, 2002d.
- Adorno Theodor W., Mann Thomas, *Correspondence 1943–1955*, Cambridge: Polity, 2006.
- Applegate Celia, Potter Pamela, Germans as the People of Music, in: Celia Applegate, Pamela Potter (eds.), *Music & German National Identity*, Chicago: University of Chicago Press, 2002, p. 36–58.
- Applegate Celia, What is German Music? Reflections on the Role of Art in the Creation of the Nation, in: *German Studies Review* 15, Winter 1992, p. 21–32, <<http://www.jstor.org/stable/1430638>> [žiūrėta 2013 10 06].
- Austin William W., *Music in the 20th Century. From Debussy through Stravinsky*, New York: W. W. Norton & Company, 1966.
- Benjamin Walter, Author as Producer, in: *New Left Review*, 1/62, July–August 1970.
- Benjamin Walter, *Nušvitimai*, Vilnius: Vaga, 2005.
- Bowie, Andrew, Aesthetics, in: Lydia Goehr et al., *Philosophy of music*, in: *Grove Music Online, Oxford Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52965pg3>> [žiūrėta 2014 04 20].
- Carnegy Patrick, *Faust As Musician: A Study of Thomas Mann's Novel Doctor Faustus*, London: W. W. Norton & Co Inc., 1973.
- Caro Ethel E., *Music and Thomas Mann*, Stanford, 1959.
- Craig Gordon A., *Vokiečiai*, Vilnius: ALK Pradai, 1995.
- Danuser Hermann, Neue Musik, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 16, Bärenreiter-Verlag, 2007, p. 75–88.
- Dineen Murray, Adorno and Schoenberg's Unanswered Question, in: *New German Critique*, No. 28, Winter 1983, p. 147–169, <<http://www.jstor.org/stable/742389>> [žiūrėta 2013 12 07].
- Fetzer John F., *Changing Perceptions of Thomas Mann's Doctor Faustus: Criticism 1947–1992*, Columbia: Camden House, 1996.
- Forkel Johann Nikolaus, *Johann Sebastian Bach – His Life, Art and Work*, London: Constable and Company, 1920.
- Gay Peter, *Weimaro kultūra*, Vilnius: Atviros Lietuvos knyga, 1994.
- Gamziukaitė Raminta, *Thomo Manno intelektualusis herojus*, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 1997.
- Goehr Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works*, New York: Oxford University Press, 2007.
- Greimas Algirdas J., *Struktūrinė semantika*, Vilnius: Baltos lankos, 2005.
- Hamilton Andy, Adorno and The Autonomy of Art, in: Ludovisi Stefano Giacchetti (ed.), *Nostalgia for a Redeemed Future: Critical Theory*, Roma: John Cabot University Press, 2011, <http://www.andyhamilton.org.uk/andy_pdfs/Adorno_and_the_autonomy_of_art.pdf>, [žiūrėta 2014 04 22].
- Hockheimer Max, Adorno Theodor W., *Apšvietos dialektika: filosofiniai fragmentai*, Vilnius: Margi raštai, 2006.
- Huhn Tom (ed.), *The Cambridge Companion to Adorno*, Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Kant Immanuel, *Sprendimo galios kritika*, Vilnius: Mintis, 1991.
- Kurzke Hermann, *Thomas Mannas: Gyvenimas kaip meno kūrinys*, Vilnius: Versus aureus, 2009.
- Mahler-Werfel Alma, *And the Bridge is Love*, London: Hutchinson, 1959.
- Mann Thomas, *Thomas Mann's Addresses Delivered at the Library of Congress, 1942–1949*, Rockville: Wildside Press LLC, 2008.
- Mann Thomas, *Doktor Faustus*, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbücher, 1999.
- Mann Thomas, *Buddenbrooks*, Zürich: Coron-Verlag, 1994.
- Mann Thomas, *Daktaras Faustas*, Vilnius: Vaga, 1988.
- Mann Thomas, *Pro and Contra Wagner*, Chicago: University of Chicago Press, 1985.

- Mann Thomas, *Užburtas kalnas*, Vilnius: Vaga, 1978.
- Mann Thomas, *Mirtis Venecijoje*, Vilnius: Vaga, 1976.
- Mann Thomas, *Die Erzählungen*, Band 1, Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbücher, 1975.
- Mann Thomas, *The Story of a Novel: The Genesis of Doctor Faustus*, New York: Alfred A. Knopf, 1961.
- Mann Thomas, *Essays*, New York: Vintage books, 1957.
- Mann Thomas, *Budenbrokai*, Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1954.
- Mann Thomas, *Essays of Three Decades*, New York: Random House, 1947.
- Marx Karl, Theses on Feuerbach, in: *Ludwig Feuerbach and the End of Classical German Philosophy*, 1888, <<http://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/theses/theses.htm>> [žiūrėta 2014 01 03].
- Marx Karl, *Capital, volumes 1 & 3*, New York: Oxford University Press, 1999.
- Noreikienė Jurgita, Franfurto mokykla: ideologija „po“ ideologijos, in: *Filosofija. Sociologija*, Vilnius: Lietuvos mokslų akademijos leidykla, 2004, Nr. 1, p. 23–27, <<http://www.elibrary.lt/resursai/LMA/Filosofija/F-23-1.pdf>> [žiūrėta 2014 03 20].
- Paddison Max, *Adorno Aesthetics of Music*, Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1992.
- Sauka Donatas, *Fausto amžiaus epilogas*, Vilnius: Tyto alba, 1998.
- Schoenberg Arnold, *Style and Idea*, New York: Philosophical Library, 1950.
- Schoenberg Arnold, *Theory of Harmony*, Los Angeles: University of California Press, 1983.
- Subotnik Rose Rosengard, Why is Adorno's Music Criticism the Way It Is? Some Reflections on Twentieth-Century Criticism of Nineteenth-Century Music, in: Schmidt James (ed.), *Theodor Adorno*, Burlington, Hampshire: Ashgate Publishing, 2007, p. 157–172.
- Taruskin Richard, *The Oxford History of Western Music: Volumes 3 & 4*, New York: Oxford University Press, 2010.

Priedai

Thomo Manno ir Arnoldo Schönbergo laišakai, publikuoti 1949 m. sausio 1 d. „The Saturday Review of Literature“ numeryje, <<http://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1949jan01>> [žiūrėta 2014 01 08].

„Daktaras Faustas“ – Schönbergas?

Pone: Šiame romane „Daktaras Faustas“ [SRL Oct. 30] Thomas Mannas pasinaudojo mano literatūrine nuosavybe. Savo knygos herojumi jis pasirinko išgalvotą kompozitorių. Kad suteiktų jam savybių, kurių reikia personažui, kad keltų žmonių susidomėjimą, jis padarė jį to, ką pats klaidingai vadina „dvylikos tonų sistema“ ir ką aš vadinu „komponavimo dvylikos tonų metodu“, kūrėju.

Jis tai padarė negavęs mano leidimo ir netgi be mano žinios. Kitaip tariant, jis tai pasiskolino nedalyvaujant jo savininkui. Apžvalgininko spėjimas, kad informaciją apie savo techniką jis gavo iš Bruno Walterio ir Stravinskio,

greičiausiai yra klaidingas, nes Walteris nieko neišmano apie komponavimą dvylika tonų, o Stravinskis juo nė kiek nesidomi.

Patarėju buvo ponas Wiesengrundas Adorno, buvęs mano draugo Albano Bergo mokinys. Ponas Adorno yra labai gerai susipažinęs su visomis išorinėmis šios technikos savybėmis, todėl galėjo poną Manną supažindinti su tuo, ką profanui – autoriui – reikia pasakyti kitam profanui – skaitytojui, kad galėtų jį įtikinti, jog šis supranta, apie ką kalbama. Bet vis dėlto tai yra mano nuosavybė ir niekieno kito.

Apie šį nusižengimą sužinojau atsitiktinai: gavau žurnalą su „Daktaro Fausto“ apžvalga, kurioje buvo minimas dvylikos tonų komponavimas. Paskui ponia Alma Mahler-Werfel man pasisakė skaičiusi knygą ir nusiminusi, kad jis naudojasi mano „teorija“ nepažymėdamas manęs kaip autoriaus, nors jis įtraukė ir nemažai gyvų asmenų – Walterį, Klempererį etc. ne kaip išgalvotus, o kaip tikrus žmones. Aš vis dar neskaičiau pačios knygos, nors tuo metu Mannas man atsiuntė vokišką kopiją su ranka įrašyta dedikacija: „A. Schönbergui, dem Eigentlichen [tikrajam]“. Nors jam nereikėjo sakyti, kad aš esu „Eigentlichen“, tikrasis, buvo aišku, kad jis norėjo man pasakyti, kad jo Leverkuehnas yra mano paties įkūnijimas.

Nuo pradžios iki pat pabaigos Leverkuehnas yra vaizduojamas kaip psichiškai nesveikas. Dabar man septyniadesimt ketveri, aš dar nesu išprotėjęs ir niekada nesirgau liga, iš kurios ši beprotystė išsikeroja. Laikau tai įžaidimu, už kurį gali tekti atsisteisti.

Kai ponia Mahler-Werfel sužinojo apie šį mano nuosavybės panaudojimą, ji pasakė Mannui, kad tai buvo mano teorija, tada jis pratarė: „O, jūs tai pastebėjote? Tada greičiausiai ponas Schönbergas supyks!“ Tai įrodo, kad jis jautė savo kaltę ir žinojo, jog tai yra autoriaus teisių pažeidimas.

Poniai Mahler-Werfel buvo sunku jį įtikinti, jog reikia ką nors daryti, kad ši klaida būtų ištaisyta.

Galiausiai aš jam nusiunčiau laišką ir parodžiau galimas mano kūrinių priskyrimo kitam asmeniui pasekmes, nors jis ir išgalvotas, tačiau pristatomas kaip gyvas žmogus, kurio biografija papasakota jo draugo Sereno Zeitblomo.

Juk žinote kai kurių istorikų monomaniją ir paviršutiniškumą, jie ignoruoja faktus, jeigu šie neatitinka jų hipotezių. Todėl pacitavau nedidelį straipsnį iš 2060 m. enciklopedijos, kuriame mano teorija buvo priskirta Thomui Mannui dėl jo Leverkuehno.

Ponia Mahler-Werfel vis tiek turėjo panaudoti didelį spaudimą, kad priverstų Manną prižadėti, kad kiekviena išeisianti „Daktaro Fausto“ kopija turėtų paaiškinimą, priskiriantį man nuopelnus už dvylikatonį komponavimą. Aš buvau patenkintas šiuo pažadu, nes norėjau būti kilnus žmogui, kuris gavo Nobelio premiją.

Tačiau ponas Mannas nebuvo toks dosnus, koks buvau aš, suteikdamas jam puikią galimybę išsivaduoti iš bjauraus piratavimo aspekto. Jis įtraukė paaiškinimą: kelias eilutes knygos pabaigoje, tokioje puslapių vietoje, kur jų niekas nepastebėtų. Be to, po pirmojo nusikaltimo atsirado ir naujas bandant mane pavadinti „a (a!) contemporary composer and theoretician“. Žinoma, po dviejų ar trijų dešimtmečių taps aišku, kuris buvo kurio amžininkas.“

Arnoldas Schönbergas
Los Andželas, Kalif.

Pone: ... Arnoldo Schönbergo laiškas mane pribloškė ir kartu nuliūdino. Mūsų tarpusavio susirašinėjimas šiuo klausimu buvo draugiškas. Ne per seniausiai, kai aš jam nusiunčiau angliškąjį „Daktaro Fausto“ leidimą pridėjęs savo paaiškinimą, maestro šiltai man padėkojo sudarydamas visiško pasitenkinimo įvaizdį, taigi aš patikėjau, kad „Leverkuehno byla“ buvo išspręsta ir sutvarkyta. Dabar su nusivylimu sužinau, kad ji ne tik toliau jį erzina, bet ir vis labiau piktina, nors jis vis dar neskaitė knygos.

Jei šios žinios apie knygą nesiremtų vien tik besikišančių skandalų pirklių apkalbomis, jis žinotų, kad mano pastangos suteikti pagrindinei romano figūrai „savybių, kurių reikia personažui, kad keltų žmonių susidomėjimą“, neapsiribojo vien tik Schönbergo „komponavimo dvylikos tonų metodo“ perkėlimu, nei ši charakteristika yra esminė. Gana keistai jis šią techniką vadina savo „literatūrine nuosavybe“, nors iš tiesų ji turėtų būti vadinama muzikos sistema, kuri jau senai tapo mūsų kultūros dalimi, yra naudojama daugybės kompozitorių visame pasaulyje, kurie visi tyloomis kitados ją pasisavino iš jos kūrėjo. Universalus šios technikos išplitimas ir platus jos naudojimas yra esminiai šios mano klaidos, kurią aš pripažįstu, veiksniai. Nuoširdžiai tikėjau, kad kiekvienas vaikas mūsų kultūrinėje eroje [sic] privalo nors vieną ar kelis kartus būti girdėjęs apie dvylikatonės muzikos sistemą ir jos iniciatorių ir kad visi žemėje, skaitę mano romaną, galbūt laikytų, kad aš buvau jos išradėjas [tokia buvo viena iš Schönbergo baimių] arba būčiau bandęs toks dėtis. Ši mano nuomonė, turiu pasakyti, buvo patvirtinta daugybės šveicariškų, vokiškų, švediškių ir dar nesenai prancūziškų knygos recenzijų, kuriose Schönbergo vardas minimas gana dažnai. Tai jis pats mane su pagarba informavo apie šią klaidą. Didelių nesusipratimų, jis mane informavo, galėjo kilti dėl mano knygos, nebent aš dėl to ką nors daryčiau. Jis sakė, kad visi, išskyrus jį, gavo nuopelnų dėl šio kūrinio ir, jeigu jis ką nors žino apie muzikologų padermę, po šimto metų jie priskirtų šią teoriją man, nes aš ją išvysčiau savo romane. Jis pridūrė, kad jo amžininkai nuo jo tiek daug slepia, kad jis bent jau turi saugoti savo vardą ir garsą dėl būsimųjų karų.

Paskutiniai jo žodžiai mane sujaudino, nots jo baimės ir atrodo absurdiškos. Ne visai tiesa, kad prirėkė „didelio spaudimo“ mane įtikinti atiduoti jam teisėtus nuopelnus. Iškart supratęs jo susirūpinimą daviau nurodymą įtraukti visuose vertimuose, kaip ir vokiškajame originale, paaiškinimą, kuris dabar išspausdintas ir angliškame „Daktaro Fausto“ leidime. Jo sumanymas buvo kaip nedidelė instrukcija tiems, kas nežino, ir žodžius aš parinkau kuo objektyviau. „Atkreipkite dėmesį, – jame sakoma, – tarp mūsų gyvena kompozitorius ir muzikos filosofas Arnoldas Schönbergas; jis, o ne mano romano herojus, yra tas, kuris tikrovėje sugalvojo dvylikos tonų komponavimo metodą.“ Paaiškiniame nekeliamas klausimas, kuris yra kurio amžininkas. Jeigu Schönbergas nori, mes visi turėtume laikyti didžiausia ir garbingiausia pretenzija būti jo amžininku.

Kai tik gavau pirmąsias vokiškojo leidimo kopijas, vieną jų pasiunčiau jam su įrašu: „Dem Eigentlichen [Tikrajam].“ Tai reiškė: „Ne Leverkuehnas yra šio muzikos laikotarpio herojus; jūs esate jo herojus.“ Tai buvo nusilenkimas, komplimentas. Aš visada kreipiausi į Arnoldą Schönbergą, nepalenkiamą ir drąsų menininką, su didžiausia pagarba tiek asmeniškai, tiek savo laiškuose ir ketinu toliau tai daryti.

Mintis, kad Adrianas Leverkuehnas yra Schönbergas, kad veikėjas yra jo portretas, tokia absoliučiai absurdiška, kad aš nė nežinau, ką apie tai pasakyti. Nėra jokios priežasties jų sieti, nė šešėlio panašumo tarp šaknų, tradicijų, būdo bruožų ir mano muziko likimo, taip pat ir tarp Schönbergo egzistavimo romane. „Daktaras Faustas“ buvo pavadintas Nietzsche's romanu, ir iš tiesų knyga, kuri dėl tam tikrų priežasčių vengia minėti Nietzsche's vardą, turi nemažai jo intelektualinės tragedijos užuominų, netgi tiesioginių jo ligos istorijos citavimų. Taip pat buvo sakoma, kad romane aš save suskaldžiau ir kad pasakotojas ir herojus abu turėjo dalelę manęs. Čia irgi yra dalis tiesos – nors aš taip pat nesergu paralyžiumi. Bet dar niekas neprabilo apie Schönbergo romaną.

Užuot priimdamas knygą su patenkinta šypsena, kaip šiuolaikinės literatūros kūrini, kuris liudija apie jo didžiulę įtaką mūsų laikotarpio muzikos kultūrai, Schönbergas jį laiko prievartos ir įžeidimo veiksmu. Liūdnas vaizdas matyti didžios vertės žmogų, kurio pernelyg gerai suprantamas perdėtas jautrumas kyla iš gyvenimo, išprausto tarp garbinimo ir atmetimo, beveik savanoriško pasidavimo kliedesiams dėl persekiojimo ir bandymo jį apvogti, įtraukiant save į pagiežos kupinas rietenas. Aš nuoširdžiai viliuosi, kad jis pakils virš kartėlio ir įtarumo ir ras ramybę savo didybės ir šlovės užtikrintume.

Thomas Mannas
Pasifik Paliseidas, Kalif.

Summary

We could say that Thomas Mann, who was one of the most prominent figures of German literature in the 20th century and Theodor Wiesengrund Adorno – one of the most important music philosophers, were both writing their books – *Doctor Faustus* by the former and *Philosophy of New Music* by the latter – at the same time. By living close to each other in Los Angeles they could discuss matters, and Adorno could show Thomas Mann his manuscript of the then unfinished *Philosophy of New Music*. The influence is in a way reflected in the novel, which was primarily conceived to be of greater musical ambition than ever before in fiction.

Philosophy of New Music is one of the many attempts to conceptualize New Music, the notion that emerged in the 20th century. Adorno could look to it from a historical distance and evaluate the work of the two main poles – the music of Arnold Schoenberg and Igor Stravinsky. To Adorno, Schoenberg embodied the most logical version of music development in the 20th century, though he saw it as the dialectics of an autonomous and independent work of art and its relation to society. Adorno regards Schoenberg's principle of *l'art pour l'art* ("art for art's sake") as important, but in a different way than Schoenberg himself; for he thinks that musical material must be under control and immune to commodification. Adorno attempts to preserve the notion of art's autonomy – though he approaches art in the context of an industrialized society. The emancipation

of art is not its real freedom. We could say that capitalism grants art its autonomy from its function but creates another dependency on economic relations. The search for the conception of New Music could also be considered as a search for modern art – in this case music.

We could say that in Thomas Mann's view of New Music, his stance is more neutral and not based on ideological background. In a way he is even more close to Schoenberg's *l'art pour l'art*. For him, the content of music lies deeper than its *material*, if put into Adorno's terminology. They both conceive music quite differently ontologically, whereas Thomas Mann does not tend to look from a historical perspective. For both of them, Schoenberg's twelve tone composing technique means progress, but in Adorno's philosophy, this way of composing helps music to emancipate itself from economic relations, and Thomas Mann grants it with metaphysical qualities. Yet by saying that the creator of music in this case, is constrained by his own rules – therefore he is free, he corresponds to Adorno's view.

Thomas Mann saw music as "the most valuable in German culture", the essence of the German spirit, but as well leading it to extremism and directing all culture towards destruction. For Adorno it is external influence that leads to "regression of listening" and "commodification of art". With Adorno's help, sociological and Marxist aspects were present in the novel, but for Thomas Mann it was still alien. The collaboration is clearly evident in *Doctor Faustus* and we might say that Adorno contributed greatly to its comprehensiveness and musicological value.