

# Stravinski kui saatan: Adorno kolm kriitilist pilku<sup>1</sup>

Max Paddison

## Sissejuhatus

Adorno avaldas „Uue muusika filosoofia“ 1949. aastal,<sup>2</sup> muusika jaoks otsustaval pöördehetkel 20. sajandi keskel. Selles väga mõjukas raamatus esitas Adorno uue muusika dialektilise käsitluse kahe selle kõige äärmuslikuma esindaja, Schönbergi ja Stravinski kriitika vormis. Järeloomid olid dramaatilised, vallandades võitlushüüu vahetult pärast sõda esile kerkinud noorte heliloojate põlvkonna leeris, keda hakati seostama nii neoklassitsismi eituse kui ka Darmstadt koolkonna polüserialismi omaksvõtuga. Adorno kriitika retseptioon peategelaste endi poolt oli eeldustele mõnes mõttes vastupidine. Schönberg, kes Adornot ei sallinud, tajus seda eeskätt rünnakuna iseenese pihta, mis oli otseses vastuolus üldise arusaamaga Adornost kui Uus-Viini koolkonna juhtivast toetajast. Kuid samal ajal asus Schönberg Stravinski kaitsele, olles häiritud sellest, kuidas Adorno tema pikaajalist vastast kohtles.<sup>3</sup> Stravinski teiselt poolt oli vait – vähemasti avalikkuse ees –, mistõttu on raske hinnata, mis määral tema muusika kriitika Adorno sulest võinuks mängida kuigivõrd määravat rolli helilooja enese sensatsioonilises pöördes 1950. aastate alguses, mil ta ise hülgas neoklassitsismi ja pöördus serialismi poole. Üsna loomulikult vallandas see diskussioone. Célestin Deliège on näiteks väitnud:

Avalikult ei ole Stravinski rääkinud T. W. Adorno kriitikast, kuid on väga ebatõenäoline, et see jättis ta ükskõikseks, isegi kui helilooja teadvustas Adorno argumentatsiooni ebajärjekindlust ega nõustunud filosoofilise lähenemisega, mille materialistlikud tendentsid pidid teda häirima ... Tihti on esile toodud, et Stravinski oli väga mõjutatav – vähemalt kuni töö kallale asumiseni – ning ei suutnud põhjendatud väidete suhtes jääda ükskõikseks. Tema hinnangute teravus hoiatas heliloojat, siis kui häirekell tõesti kõlama hakkas. (Deliège 1988: 83)

Kui kõrvale jätta Robert Crafti põlastav ja mitte eriti mõistev artikkel „A Bell for Adorno“ (Craft 1974), siis tuli Stravinski vahetust ümbruskonnast vähe vastukaja. Adornole enesele oli samas täiesti selge tema mõju laiemale sündmuste arengule, kui ta hiljem kirjutas, et „minu Stravinski-tõlgitsust [„Uue muusika filosoofias“] nähakse üldjuhul millenagi, mis mängis rolli neoklassitsismi hääbumises“ (Adorno 1992: 147).

Arusaadav, et suurem osa kriitilisest tähelepanust Adorno Stravinski muusika tõlgitsuse suhtes on olnud suunatud „Uue muusika filosoofiale“ just seetõttu, et tegemist oli raamatuga, mis tahtmatult langes nii täpselt kokku temas ennustatud ajaloolise hetkega. Mõned kommentaatorid, nagu Carl Dahlhaus ja Peter Bürger, on selles esitatud väiteid kritiseerinud (Dahlhaus 1987; Bürger 1984), projitseerides nad Adorno hilisema Stravinski-tõlgenduse taustale 1960. aastate algul essees „Stravinsky: Ein dialektisches Bild“ („Stravinski: dialektiline portree“; 1962). Neile kahele tõlgendusele lisaksin veel ühe: Adorno varase käsitluse Stravinskist, mis pärineb 1920. aastate lõpust ja 1930-ndate algusest. Vaatlen mõningaid korduvaid teemasid nimetatud töodes üksikhaaval, kasutades Adorno muusikaloolisest filosoofiast tõukuvaid tuumarusaamu, pöörates erilist tähelepanu ironia mõistele. Mulle näib, et vaatamata vastuoludele ja ebajärjekindlatele hoiakutele, kuid samuti kokkulangevustele kolmes kriitilises käsitluses võib näha koondumist, mis aitab aru saada pööraselt raskest ja tihti vääriti mõistetud hermeneutilisest eesmärgist, mille Adorno oli enesele püstitanud.

Tavapärane arusaam on olnud, et Adorno jumalikustas Schönbergi ja demoniseeris Stravinskit. See on kindlasti jäme lihtsustus. Tööpoolest andis ta aga filosoofilise hinnangu nende muusika tõesusele ja ebatõesusele lähtuvalt subjektiivsuse ja objektiivsuse vastasmõjust ning nende võõrandumisele muusikateose raamis-

<sup>1</sup> Varem ilmunud inglise keeles: Max Paddison (2003). Stravinsky as devil: Adorno's three critics. – *The Cambridge Companion to Stravinsky*. Ed. Jonathan Cross, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 192–202 – *toim.*

<sup>2</sup> Adorno 1975 [1949], esmatrükk: *Philosophie der neuen Musik*. Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1949. Inglisekeelne väljaanne 1973. Eesti keeles: *Uue muusika filosoofia*. Tlk. Jaan Ross, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2020 – *tõlkija*.

<sup>3</sup> Schönberg märkis kirjas Ruferile 1949. aastal: „Muide, see on vastik, kuidas ta Stravinskit kohtleb. Ma ei ole kindlasti Stravinski austaja, kuigi mulle meeldib üks või teine tema teos väga – aga nii ei tohiks kirjutada.“ (Tsit. Stuckenschmidt 1977: 508 järgi)

tikus: problemaatiline ja vaieldav ülesanne, mida teiste hulgas on kritiseerinud Jean-François Lyotard oma essees „Adorno as the Devil”, väites, et „subjekti” mõistet ennast ei saa seada kahtluse alla ning et seda on kerge võrdsustada kunsti „väljenduslikkuse” teooriaga (Lyotard 1974 [1973]: 127–128). Schönberg ise ei lasknud end lollitada Adorno ilmselt positiivsest suhtumisest oma loomingusse, selgelt tunnetades tema hinnangulisust pärast sellega tutvumist. Mis puutub Stravinskisse, siis pole miski päris see, mis paistab, kui on tegemist saatanaga. Selle essee juhtmõte on siis Adorno kujutus Stravinskist kui saatanast, mis eriti avaldub korduvates viidetes „Söduri loole”. Peab meeles pidama, et Adorno stiil rajaneb ammusel saksa kirjandustraditsioonil, milles kasutatakse äärmusi ning liialduste retoorikat, ironiat ja groteski, selleks et fundamentaalseid tõdesid esile tuua. See ulatub tagasi E. T. A. Hoffmanni juurde ning leiab oma kõige olulisema esindaja Nietzsches ning tunnustatuima 20. sajandi meistri Thomas Mannis (Adorno enese episoodiline ilmutus intellektuaalse maski taha varjunud saatanana „Doktor Faustuses”, kes esitab terveid löike „Uue muusika filosoofia” algsetest visanditest, illustreerib kenasti seda mõtet).<sup>4</sup> Diaboolset aspekti tuleb Stravinski puhul järelikult käsitada Adorno raamistiku vajaliku osana ning „autentsuse puudumist” tema muusikas kui selle tõe üht külge.

### **Esimene kriitiline pilk:**

#### **Stravinski, stabiliseerumine ning muusika sotsiaalne seisund**

Adorno esimene Stravinski-käsitus sisaldub kahes allikas aastaist 1928 ja 1932, mis pole kumbki pühendatud ainult Stravinskile. 1928. aastal valminud, kuid alles postuumselt avaldatud artiklis „Die stabilisierte Musik” („Stabiliseerunud muusika”) väidab Adorno, et 1920. aastate lõpuks oli muusika „saavutanud stabiilsuse”, mõeldes sellega, et muusika oli juba taandunud eesrindlikult positsioonilt, mille muusikaline avangard oli saavutanud enne 1914. aastat, nagu seda esindas Uus-Viini koolkond (Adorno 1984 [1928]). Ta tuvastab kaks juhtivat tendentsi – neoklassitsismi

ja folklorismi –, mida iseloomustab seisakuni jõudmine. Samas, kuigi ta seostab Stravinskit nii neoklassitsismi kui ka folklorismiga ning väidab, et need heliloojad „stabiliseerunud muusika” kategooriast on reaktsioonilised, ei mõista ta Stravinskit sel ajal jäägitult nendes kategooriates. Kui „Kuningas Oidipust” peetakse omal kombel neoklassitsismi väljapaistvaimaks saavutuseks – teoseks, milles kasutatakse maske, pöörduakse äärmuslikul viisil tagasi vanade vormide ja stiilide juurde ning milles hämmastab ka ironia puudumine –, peab Adorno vajalikuks eraldi esile tõsta „Lugu rebasest, kukest, kassist ja oinast” ning „Söduri lugu” kui „autentseid” teoseid.

Neid teemasid arendatakse edasi teises ülalnimetatud artiklis, olulises essees „Zur gesellschaftlichen Lage der Musik” („Muusika sotsiaalsest seisundist”) 1932. aastast.<sup>5</sup> Kuivõrd „stabiliseerunud muusika” mõiste ise on kõrvale jäetud, tõenäoliselt selle tahumatuse tõttu oma ajajärgu muusika peamiste suundumuste kirjeldamise vahendina, võetakse selle asemel kasutusele kogum komplitseeritumaid dialektilisi mõisteid. Adorno räägib nüüd „tarbemuusika” ja „avangardi” teineteisele vastanduvatest kategooriatest. Ajalooliselt on muusika enesega seotud ühiskondlike funktsioonide kadumise käigus saanud autonoomseks ning omandanud selle asemel uue, tarbefunktsiooni. See juhib meid kunstmuusika võõrandumise ja fetišeerumise poole ning tõukab emma-kumma, kas turujõududega sulandumise suunas kuni selleni välja, et muusika ainsaks sihiks saab tarbeväärtuse omandamine, või kriitilise eneseanalüüsi poole, kus muusika suhtes oma traditsioonilise materjaliga teadvustab end tunnetuse vormina ning tarbeväärtust eitavana. „Assimileerunud” muusika tunnustab oma kaubalist funktsiooni, varjab võõrandumist ja muutub turujõudude toel meelelahutuseks; „kriitiline” muusika eitab end kaubana, ei varja võõrandumist ning on Adorno sõnusti materjali suhtes „autentne” ja „tõene”. Nagu olen täheldanud mujal (vt. Paddison 1993: 102–105), eristab Adorno selles teist liiki muusikas, mida iseloomustab kriitilisus ja „autentsus”, nelja erinevat kategooriat. Ning varsti näeme, et Adorno seostab Stravinskit neljast „autentse muusika” liigist kahega. Samas on esimene liik

<sup>4</sup> Vt. Mann 1968: 231–237 [ik.]. Eesti keeles 1987: 217–223 – tõlkija.

<sup>5</sup> Adorno 1984 [1932]. Inglise keeles 1978.

selgelt mitte-stravinskilik. See viitab muusikale, mis kristalliseerib ühiskondlikke vastuolusid immanentselt, oma struktuuri sees, ning puhtalt suhtes oma traditsioonilise materjaliga. Enamgi veel, sellisena ei tarvitse muusika tingimata olla teadlik ühiskondlikust ja poliitilisest kontekstist, kuhu ta kuulub. Adorno arvates esindab seda Schönberg.

Teist liiki muusika tunnistab võõrandumist, püüdes aga sealjuures pöörduda mineviku stiilide ja vormitüüpide poole, lootuses et need aitavad taasluua kaotsi läinud harmoonia-, kõiksuse- ja kogukondlikkuse-tunnetust. Adorno nimetab seda „objektivismiks” ning läheb tagasi oma 1928. aasta artikli juurde stabiliseerunud muusikast, väites, et kapitalistlikes ühiskondades väljendub „objektiivsus” neoklassitsismi kujul, samal ajal kui Kagu-Euroopa eelkapitalistlikes, agraarsetes ühiskondades nagu ka fašistliku režiimiga maadel tugineb muusika folkloorsele materjalile (Adorno 1984 [1928]: 725). Adorno jaoks kehastab seda liiki Stravinski selle mõlemas vormis. Samuti nagu kolmandat liiki, mida Adorno nimetab „sürrealistlikuks” muusikaks. Ta väidab, et see muusika on sotsiaalselt teadlik ning ammutab materjali nii süvamuusikast kui ka tarbe- või populaarmuusikast, nagu katked, klišeed ja kultuurilised jäägid, ning kasutab montaažitehnikaid, rõhutamaks tänapäevaajastu muusikalise materjali fragmentaarset iseloomu ning osutamaks ühiskondlikule killustumisele. Eriti „Söduri loo” ajajärgul esindab Stravinski muusika ka seda liiki, nagu ka Weill koostöös Brechtiga loodud muusikas.

Lõpuks neljas liik: see tunnistab sotsiaalset võõrandumist ja püüab sellega sekkumise ja kokkuleppe abil midagi ette võtta, kuid nagu Adorno sedastab, toob tegevuse käigus ohvriks muusikalise vormi terviklikkuse. Olles kriitiline selle kui tarbemuusika (*Gebrauchsmusik*) suhtes, mis tema sõnutsi on suunatud ainuüksi vaid turule, näeb Adorno teatud väärtusi neoklassitsismist välja arenenud ühismuusikas (*Gemeinschaftsmusik*), mida esindavad tema meelest Eisler ja teatud määral Hindemith. Stravinski selle liigiga ei seostu.

Siin saame näha, et Adorno on oma esimeses kriitilises pilgus Stravinski suhtes üsna positiivselt meelestatud, vähemalt nende teoste osas, mis langevad tema „autentse muusika” kategooriasse. Stravinskit vaadeldakse aga osana tüpoloogias. Vaevalt on tegu dialektilise kriitikaga, kuigi see tuvastab hiljem käsitlust leidvaid muusika elemente. On ometi selge, et tolleaegne teoreetiline lähenemine võimaldab „autentses muusikas” näha paljusust. See on ka heas kooskõlas omaaegse Weimari vabariigi eksperimentaalse kultuurilise ja poliitilise keskkonna paljutahulisuse ja sallivusega, millegagi, mida Adorno tüpология näib peegeldavat, olgugi et see selgelt kaldus Schönbergi poole.

Nähes Stravinskit „sürrealistliku” heliloojana, peab Adorno montaaži kasutamist, fragmentide (sh. populaarmuusika elementide) kõrvutamist üheks Brechti võõritusefekti näiteks enne selle mõiste kujunemist (*Verfremdungseffekt avant la lettre*; kindlasti on tõsi, et „Söduri lugu” on Weillile mõju avaldanud). Siin keskendub ta ka ühele oma 1920-ndate aastate tekstide olulisele teemale – irooniale. „Söduri lugu” nähakse 20. sajandi alguse muusikas märgilisena. Samas kritiseerib Adorno hiljuti valminud „Kuningas Oidipust”, et teoses domineerib stilistiline montaaž ja puudub iroonia. Järelikult võib Adorno järgi iroonia sel ajal tagada kunstiteose ehituses kriitilise eneserefleksiooni jaoks vajaliku taseme. Iroonia – tegelikult kavatseltule vastupidine ütlus – tähistab puuduvat või kaugenenud subjektiivsust. Väline kapituleerumine „objektiivsuse” ees, selle ees, „kuidas asjad tegelikult on”, on üksnes näiv. Seega osutab iroonia subjekti elujõulisusele, tähistades paika, kus see peaks asetsema.

### Teine kriitiline pilk: Stravinski, Schönberg ja „Uue muusika filosoofia”

Adorno teine kriitiline pilk Stravinskile 1949. aastal ilmunud „Uue muusika filosoofias” erineb põhimõtteliselt esimesest selles mõttes, et siin on ta eesmärgiks Schönbergi ja Stravinskit äärmustena vastandada, kasutades Walter Benjaminilt<sup>6</sup> õpitud dialektilist meetodit, kuigi tema lähenemine on erinevalt Benjaminist väga

<sup>6</sup> „Uue muusika filosoofia” alguses tsiteerib Adorno Walter Benjamini olulist mõtet raamatust „Ursprung des deutschen Trauerspiels”: „Ajalooline filosoofia kui teadus algest on vorm, mis vastastikuste ekstreemsuste, arengu näivate ekstsesside alusel lubab tekkida mõttemallil, mida selliste vastanduste mõtestatud kõrvutamise võimaluse abil saab tõlgendada kui tähendust omavat tervikut.” (Adorno 2020: 11)

poleemiline. Võtmeteemadeks on taandumine müüti ja arhailisusse ning isikustamise kodanliku printsibi lagunemine taandumisena eelkodanlikku, modernismieelsesesse raamistikku. Indiviidi kui subjekti ohverdamine ning samastamine kollektiivsusega, „selle, mis on olemas“ näiv „objektiivsus“ iseloomustab Adorno jaoks Stravinski muusikat. Tema muusika kinnistab fragmenteerituse normina ning šoki- ja võõrandumisseisundi asjastamise millegi – subjektiivsuse poolt kogemiseks liiga valusa – peamiselt staatilises korduses ja permutatsioonis. Nagu Adorno kirjutab: „[Muusika] registreerib oma enese materjalise elu desintegratsiooni ja ühes sellega subjekti teadvuse võõrandatud olekut.“ (Adorno 2020: 174)

Adorno mõtlemine „Uue muusika filosoofias“ on ka tugevasti mõjustatud psühhoanalüütilisest terminoloogiast (eriti Otto Fenicheli „The Psychoanalytic Theory of Neurosis“ („Neuroosi psühhoanalüütilisest teooriast“), New York 1945), kui ta väidab, et Stravinski muusika püüab „esteetilise teadvuse abil skisofreenilisi ilminguid alla suruda“ (Adorno 2020: 165).

Adorno leiab, et Stravinski muusikat iseloomustab grotesk ja subjekti mõttetu ohvriks toomine: rituaalne uri „Kevadpühitsuses“ allub passiivselt ohverdusena hõimu huvide kaitseks. Stravinski sümpaatia groteski, individuaalse identiteedi tasalülitamise, kinnistatud rollide ja maskide juurde tagasipöördumise vastu, mis kõik panustavad väljenduslikkuse ja subjektiivsuse allasurumisele, sunnib meid märkama, kui olulist rolli Adorno omistab traagilise klouni isiksusele, mis avaldub kontrastsel kujul Stravinski „Petruška“ ja Schönbergi „Kuu-Pierrot’s“. Adorno sisendab, et Pierrot’ puhul „on kõik häälestatud, lähtudes üksildasest, enesesse tagasi pöörduvast subjektiivsusest“ (*ibid.*: 138), mis end peegeldab. Ta rõhutab, et „Kuu-Pierrot“ kogu viimane osa on tagasitee, koju pöördumine, ja et kogu teos on tegelikult enese avastamise teekond. Subjekt väljub oma piiridest ja saavutab omamoodi vabanemise. Hirme ja kannatusi ette nähes hoiab Pierrot subjektina samal ajal alal võimet neid peegeldada ja kogeda, ületab nad, ning teostab teose lõpuosas „O alter Duft aus Märchenzeit“ („Oo vana hõng muinasjutuajast“) hõrendatud atmosfääris teisenduse. Stravinski balletis „Petruška“ on aga sündmuste käik ja selle tulemus sootuks teistsugune, isegi kui

peategelane Petruška ise ilmutabki teatud subjektiivsuse märke. „Kuu-Pierrot’s“ väljendab muusika ise Pierrot’ kannatusi, konflikti ja lõpus teisenemist, ent Stravinski teoses asub muusika Adorno väitel hoopiski nende rolli, kes Petruškat piinavad ja naeruvääristavad. Subjekt on ohvriks toodud, samal ajal kui muusika ise ei samasta end hävitatuga, vaid pigem nendega, kes teda vaenavad. Muusika on subjekti kannatuste suhtes – kes on pealegi kõigest nukk – kas ükskõikne või parodeerib teda õelalt. Ta kujutab rahvamassi, kes suhtub kõigesse nagu sisemist tühjust peitvasse meelelahutusse. (*Ibid.*) Adorno märgib, et kogu orkester on balletis pandud kõlama nagu tohutu leierkast ja pigem sarnaneb kellelegi, kes sukeldub mürasse, vabastamaks end teadvuse ikkest. Isegi Petruška „surematus“ on oma olemuses lõpuks piinatud hing, kes on mõistetud naasma ja oma vaenajaid kummitama. Nagu Adorno analüüsist selgub, asub Stravinski muusika objekti rolli, kollektiivsuse, mis surub subjekti halastamatult oma haardesse. Stravinski subjekt ilmutab ainult humaansuse kõige pateetilisemaid räbalaid, mis avalduvad narritavas sentimentaalsuses. „Autentsust“ Stravinski mõttes saab seega vaadelda reaalsuse halastamatu peegeldusena lootusetu lunastusele, kus on ainsaks väljapääsuks kannatuste vältimine repressioonide ja kannatuste mehaanika hingetu mimeesi abil kannatava subjekti eemal olles. „Autentsus saavutatakse salaja subjektiivse pooluse eitamise kaudu,“ kinnitab Adorno (*ibid.*: 153); vaid objekt on alles.

Õpetlik on siin taas pöörduda ironia mõiste juurde, mis oli niivõrd tähtis Adorno esimese kriitilise pilgu juures. Võib näha, et „Uue muusika filosoofias“ on ironia mõiste asendatud mõistega **grotesk**. Näiteks väidab Adorno oma Petruška-kommentaaries, et „„Petruška“ ilmnes individuaalsiooni element groteski vormis ja leidis viimase poolt kohtumõistmist“ (*ibid.*: 152). Ta oletab, et kaasaja kunstis on groteski eesmärgiks teha see ühiskonnale vastuvõetavaks: kodanlus on valmis kunstiga tegelema, siis kui „vorm muudab [selle] vastuvõetavaks“, kui „kunst oma kujundite kaudu suudab kodanlast veenda, et [s]eda ei pea tõsiselt võtma“ (*ibid.*). 1940-ndatel ja kindlasti Teise maailmasõja lõpuaastatel sai Adorno näha individuaalsuse haihtumist mitte ainult koodina kunstiteose monaadilises, suletud maailmas; nüüd Auschwitz-i-järgses

maailmas oli see reaalsus. Sel ajal ei tähistanud ekstreemsed jubedused tema jaoks mitte ainult lüürilise poesia kui kõige tugevama individuaalse väljendusvormi lõppu, vaid samuti ironia, huumori ja groteski kui võimalike psühholoogiliste abivahendite kasutamise lõppu šokkide vastu pärismaailmas.

Olen taandanud Adorno „Uue muusika filosoofias” ilmneva Stravinski-retseptiooni tuumani, mis puudutab subjektiga toime pandut, kuivõrd Adorno ise pidas seda oma tõlgendustes keskseks. Vastandades äärmusi teineteisele nii teravalt ning demonstreerides oma väärtushinnanguid nii selgelt ja hukkamõistuga, rakendab Adorno dialektikat sel moel, et äärmused näivad olevat kinnistatud ning et nad ei avalda vastastikku teineteisele mõju. Selles on midagi omast poliitilise pamfleti poleemikale, mille eesmärk on meile retooriliselt mõju avaldada, praegusel juhul autoritaarsusest autonoomia ja vabaduse poole. Tõsiasi, et Adorno alustas oma Schönbergi-essée kirjutamist 1941. aastal, Teise maailmasõja süngel ajajärgul, olles ise langenud poliitilise sallimatuse ohvriks, on tähendusrikas. Stravinski-essée valmis hiljem ega olnud osa algsest kontseptsioonist, milleks oli „dialektiline vaade” Schönbergile. Adornol ei saanud olla teadmata Stravinski flirtimine Itaalia fašismiga 1920-ndate lõpus ja 1930-ndate alguses, mis tähendas, et vaatamata hilisemale *ad hominem* süüdistuse tõrjumisele näeb ta Stravinskit olulisel määral müüti ja arhailisusse taandumise ning ajaloolise vastutuse eituse teenistuses, mis olid nii olemuslikud fašistide psühhootilises reaktsioonis tänapäeva maailma keerukusele ja ebamäärasusele.

### Kolmas kriitiline pilk: Stravinski kui dialektilise analüüsi objekt

Kolmandas vaates, mis ilmneb tema essees „Stravinski: dialektiline portree” (1962<sup>7</sup>), pöörduvad Adorno tagasi oma varasema „Uue muusika filosoofias” väljendatud kriitika juurde. Kõrvale lükanud oma arvustajad, kes pole tema filosoofilisest tõlgendusest õigesti aru saanud, pakub ta eneskriitiliselt välja:

Minu kriitikud õhutavad mind endale abikätt ulatama; isegi otsene tekstipõhine kriitika

võinuks leida hävitavamaid argumente mu Stravinski-peatükile. Kui on tõsi, et tema muusika väljendab objektiivselt ebaõiget teadvust või ideoloogiat, siis võiksid teadlikud lugejad väita, et see on midagi enam kui lihtsalt identne asjastatud teadvusega. Ta ulatuvat sellest kaugemale, vaadeldes seda sõnatult ja vaikides lubades tal enesel kõnelda. Aja vaim on Stravinski kunsti tugevalt sisse kirjutatud domineeriva žestiga „comment c'est”. Põhjalikum kriitika peaks kaaluma, kas see žest ei paku suuremat osa tõest kui muusika, mis püüab vormida implitsiitset tõde, mida aja vaim eitab ning mille ajalugu on muutnud küsitavaks. (Adorno 1992: 148–149)

Selles olulises lõigus ei ütle Adorno oma kriitikutele mitte ainult seda, mida nood võinuksid üsna õigustatult tema enese varasemas kriitikas puudevana esile tuua, vaid sisuliselt esitab ta oma kolmanda kriitilise pilgu kavandi. Samuti tunnustab Adorno, et tema varasem arusaam Stravinski olemuselt staatilisest, arengut välistavast temporaalsusest kõrvuti Schönbergi orgaanilis-arengulise mudeli mõõdupuuga oli kohatu ja eksitav:

Vastandudes Stravinski muusika staatilisele ideaalile, selle immanentsele ajatusele, ja kõrvutades seda dünaamilise, rõhutatult temporaalse, seesmiselt areneva muusikaga, olen sellele suvaliselt rakendanud välist normi, normi, mille see eemale tõukas. Lühidalt, olen rikkunud mu enese poolt kõrgelt lugupeetud kriitika põhimõtet. (*ibid.*: 150)

Nõnda siis pöörduvad Adorno kolmandas kriitilises pilgus sellise põikleava eneskriitika kaudu tagasi mõnede esimese kriitilise pilgu jutupunktide juurde ning väldib teise pilgu poleemilist iseloomu. Eriti just Bürger peab kaht tõlgendust – „Uue muusika filosoofiat” ja esseed „Stravinski: dialektiline portree” – teineteisega ühitamatuks ja peab neist viimast ülemaks:

Kui poleemiline tõlgendus kulgeb globaliseerival moel, vaadeldes neoklassitsismi ühtse liikumisena, siis [hilisem] tõlgendus püüab seda diferentseerida. See jätab avatuks vähemalt võimaluse näha neoklassikalistes teostes

<sup>7</sup> Segadus ilmumisaastaga, mis on artikli autori järgi kord 1961, kord 1962 – *tõlkija*.

rohkemat kui ainult langust reaktsioonilise mõtlemise pooldajate leer. (Bürger 1984: 119)

Kuid Adorno kinnitab endiselt, et Stravinski muusika sisaldab „*quelque chose qui ne va pas*” (midagi sobimatut). Vaatamata eneskriitikalte teise pilgu suhtes, mis puudutas kohatuid väärtusi, jääb probleemiks arengut vältiv temporaalne kulgemine Stravinski puhul. Adorno kirjutab: „Muusika kui temporaalne kunst on seotud järgnevuse mõistega ning sellest tulenevalt pöördumatu nagu aeg ise. Kord alanud, pühendab ta end edasiminekuks, muutumisele millekski uueks, arengule” (Adorno 1992: 150–151). Sel viisil osutab muusika enesest kaugemale ning vaidleb vastu müüdi lõputule kordamisele. Stravinski kordused ja teisendused eitavad temporaalsust ning muusikaliste sündmuste progressiooni. Nad seisnevad omamoodi „aja märgistamises” ning see sisaldab muidugi subjekti identsuse seisukohast implikatsioone. Just see aspekt Adorno kriitikas ärritas väga Dahlhausi, kes kaebles Adorno dogmatismi üle, mis vaatles ainsa võimaliku temporaalse progressioonina arengut (Dahlhaus 1987). Jonathan Cross jagab seda arvamust, arutledes:

Adorno seisukohast tulenev järeldus – et suvaline muusika, mis ei ilmuta „päralejõudmisele” viitavaid arengulisi tunnuseid, on ohtlik, sest sarnaselt kultuuritööstuse toodetega peab ta enesele allutama individuaalse subjekti vabaduse, tingima individuaalse identsuse lahustumise – ei näiks nüüd tänapäeva vaatenurgast üldiselt kehtivana. (Cross 1998: 234)

Eitades Stravinski puhul modernistlikke, temporaalse järgnevuse ja subjekti lagunemise märke, on Adorno Crossi meelest sisuliselt „teinud temast postmodernisti” (*ibid.*: 234–235). Kuid nagu nägime, asetab Adorno oma esimeses kriitilises pilgus Stravinski loomingu kindlalt modernistide kategooriasse kui „autentse” muusika, mis vastustab ja eitab muusika tarbeväärtust ning kultuuritööstuse mõju. Stravinski muusikat iseloomustatakse kui „objektivistlikku” ning mõnede, Adorno meelest selgelt nii tüüpiliste kui ka väga märgiliste teoste najal (eriti „Söduri lugu”, aga ka teised, nagu „Ragtime” ja „Lugu rebasest, kukest, kassist ja oinast”) kui „surrealistlikku”. Väidan, et kuna Adorno ei lakka Stravinskit määratlemast „autentse

modernistina” (kõik ilmingud osutavad vastu-pidisele!), tunnistab ta nii „objektivismi” ja „surrealismi” radikaalset iseloomu kui ka nende problemaatilist olemust. See tähendab, et kui subjektiivsuse ja väljenduslikkuse eitamine, irooniline mäng varem kasutatud materjali ümberasustatud fragmentidega, arengulise progressiooni ja temporaalse järjepidevuse eitamine montaaži osiste kõrvutamise huvides on kõik modernismi siseselt oluliste tendentside määratlejad, kaasnevad nendega samal ajal riskid muutuda identseteks maailmaga, kust nad pärit on. Nad riskivad kriitilise jõu kaotamisega oma tagasilanguses müütilisse minevikku, kaugenedes reaalsest maailmast, või siis multikaid meenutavasse jäljendusse vastuvõetamatu reaalsuse eest kaitset otsides. Mulle tundub, et Adorno on teises kriitilises pilgus, „Uue muusika filosoofias” enesele püstitanud raske ülesande: uurida sellise noateral tasakaalu hoidmise filosoofilisi implikatsioone. Nõnda muutub Adorno esitatud küsimus Stravinski muusika „autentsuse” kriteeriumiks: mil määral suudab helilooja säilitada oma vaadet lõplikku tühjusesse ja mõtte puudumisse? Teisest kriitilisest pilgust tulenev järeldus – nüüdseks selgelt eksistentsialistlik ning teatud määral sarnane Adorno hilisema Heideggeri kriitika raamatus „Jargon der Eigentlichkeit” („Autentsuse žargoon”; 1964) – on, et Stravinski muusika pörkub selle tunnistamisest tagasi ning taandareneb subjektiivsuse barbaarse lämmatamise abil ning kaitsevahendina surma vastu arhailisusse ja müüti „surma vältimise ja igavese kuvandina” (Adorno 2020: 208).

Selles kontekstis on taas õpetlik pöörduda iroonia teema juurde. Kolmandas pilgus Stravinskile ei kujuta Adorno iroonia eesmärki mitte kui puuduva eneserefleksiooni aseainet, vaid kui klounaadi ideed (mida võib täheldada ka „Uue muusika filosoofias”). Essees „Stravinski: dialektiline portree” kirjutab Adorno: „Tegemist on mimikri või klounaadi elemendiga – kogu aeg pingsa tööga end koormates millegi kallal, mis on tühi, visalt tegutsedes millegagi ilma igasuguse tulemuseta” (Adorno 1992: 152). Kuid see oli muidugi ka teise kriitilise pilgu tuum. Olulise nihke Adorno suhtumises Stravinskisse, mis avaldub kolmandas pilgus, moodustab just klounaadi eespool nimetatud aspekti tõlgenduse muutumine. Sellel näib olevat irooniline suhe

puuduvasse subjektiivsusesse, tähenduse puudumise tähendusetusse, kuid millele nüüd talumatu määramatusena lisandub eeldatav lõputu regressi mõõde: ülim iroonia seisneb võib-olla selles, et pole enam kannatavat subjekti, pole tähendust, pettekujutema ja müüdi puudumisel pole seda kunagi olnudki. Minu arvates peitub selle tõlgendusliku nihke võti tõsiasjas, et teise ja kolmanda kriitilise pilgu vahel avastas Adorno enese jaoks Samuel Beckett'i loomingut.

### **Stravinski, Schönberg, Beckett: koondumine Adorno hilises kriitikas**

Adorno huvi Beckett'i vastu ulatub tagasi 1950. aastate keskpaika, ning tema näidendites ja romaanides hakkas Adorno nägema inimliku eksistentsi ülimalt *reductio ad absurdum*'it, Walter Benjamini „dialektikat seisakus“. Ta imetles Beckett'i töid paljuski ning sai temaga ka isiklikult tuttavaks, arutledes Beckett'iga tema tööde üle, eriti 1958. aasta sügisel Pariisis.<sup>8</sup> Sellest lähtus Adorno mahukas essee Beckett'ist, „Versuch, das „Endspiel“ zu verstehen“ („Katse mõista „Lõppmängu““), mille Adorno avaldas 1961 – aasta enne kolmandat kriitilist pilku. Kahe essee vaheline sarnasus on rabav ning 1962. aastal teisenenud arusaam Stravinskist on kahtlemata mõjustatud Beckett'i lugemisest. Tõepoolest, Beckett'i tõlgendamise kaudu hakkab Adorno nägema lepitust Stravinski ja Schönbergi vahel, vastandina „Uue muusika filosoofia“ poleemilisusele. Beckett'it silmas pidades kirjutab ta: „Beckett löikub kõige kaas-aegsemate suundumustega muusikas muu hulgas sellega, et ta Lääne inimesena ühitab jooni Stravinski radikaalsest ajaloolisusest, lagunenu järjepidevuse ängistavat staatikat Schönbergi koolkonna eesrindlike ekspressiivsete ja konstruktiivsete tehnikatega.“ (Adorno 1991 [1961]: 268) Beckett'i mõju kolmandas kriitilises pilgus saab eriti ilmseks Adorno edasises „Sõduri loo“ tõlgenduses, hinnangut, mida võib kohati raskusteta laiendada Beckett'i näidendile „Lõppmäng“. Ta kirjeldab seda teost nüüd kui „muusikat, mis on tehtud rusudest, kus subjektist ei ole jäänud muud peale tema kõntide ja piinava teadmise, et sellel pole lõppu“ (Adorno 1992:

173). See tähendab, ta tunnistab nüüd, et miski subjektist näib siiski säilinud olevat, olgugi et kahvatul kujul. Ning teiselt poolt, mida ta kirjutab „Lõppmängu“ kohta, seda võib vägagi edukalt rakendada ka Stravinski muusikale: „Selle mõistmine saab tähendada ainult tema mõistetamatus mõistmist, konkreetset selle tähenduse rekonstrueerimist, et tal tähendust pole“ (Adorno 1991 [1961]: 243). Kuid selle mõtte täielikku tähendust, mis 1960. aastatel on tunginud kõigisse Adorno kirjutistesse ning saab suuresti aluseks tema viimasele tööle, lõpetamata „Esteetilisele teooriale“ (mille ta kavatses pühendada Beckett'ile), on lihtne eirata. Saaksin seda ehk veel kord ümbersõnastatult rõhutada: „tähendusetus“ – ja tõepoolest vastupanu tõlgendamisele – muutub avangardses teoses ise struktuuri loovaks põhimõtteks, esitledes end vormi probleemina, mis nõuab tõlgendamist ja arusaamist, kuid samal ajal keeldub lubamast oma vormisse kätketud vastuolude leevendamist (vt. Paddison 1996: 51). Põhimõtet, mida Adorno on varem rakendanud Schönbergile, rakendab ta nüüd Stravinskile. Ometigi, tunnetanud võimust, et Stravinskit võib ka sel kombel mõista, otsekui „positiivset negatiivsust“, jäävad alles kahtlused helilooja järjekindluse suhtes selle praktika teostamisel.

Adorno lõplik otsus Stravinski muusika osas on, et samastumine objektiga ning subjektiivsuse eitamine sunnib helilooja absoluutset negatiivsust „esitama, justkui see oleks tõene“ (Adorno 1992: 174). Maitse triumf ja tehniline meisterlikkus veenavad meid selle kehtivuses ning juhivad tähelepanu kõrvale nagu mustkunstiski: nii nagu sõdur „Sõduri looski“ taipab, et „kui saatan ei valetaks, siis lakkaks ta olemast tema ise“ (*ibid.*). Adorno jaoks on Stravinski muusika valeteadvus tõene, kuivõrd see ütleb meile, missugune maailm on, samal ajal veendes meid oma lihvitud maneeridega, et teistmoodi olla ei saakski. See on muidugi nii ainult siis, kui ta valetab, et saatan räägib tõtt – mis näib kehtivat Adorno kohta sama palju kui Stravinski kohta. Sest nagu Adorno on öelnud psühhoanalüüsi kohta, „miski pole tõsi, välja arvatud liialdused“ (Adorno 1974 [1951]: 49).

Tõlkinud Jaan Ross

<sup>8</sup> Ilmselt oli Beckett'il etteheiteid tema „Lõppmängu“ tõlgendusele (vt. Knowlson 1996: 478–479).

## Kirjandus

- Adorno**, Theodor W. 1984 [1928] Die stabilisierte Musik. – *Musikalische Schriften* 5. Gesammelte Schriften, Bd. 18, Hrsg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 721–728.
- Adorno**, Theodor W. 1984 [1932]. Zur gesellschaftlichen Lage der Musik. – *Musikalische Schriften* 5. Gesammelte Schriften, Bd. 18, Hrsg. Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 729–777; inglise keeles: On the Social Situation of Music [trans. Wesley Blomster]. – *Telos* 35 (Spring), pp. 128–164, 1978, doi:10.3817/0378035128.
- Adorno**, Theodor W. 1975 [1949]. *Philosophie der neuen Musik*. Gesammelte Schriften, Bd. 12, Hrsg. Rolf Tiedemann, Klaus Schultz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag. lk. väljaanne: *Philosophy of Modern Music*. Trans. Anne G. Mitchell, Wesley V. Blomster, London: Sheed and Ward, 1973. [Eesti keeles: *Uue muusika filosoofia*. Tlk. Jaan Ross, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2020.]
- Adorno**, Theodor W. 1974 [1951]. *Minima Moralia*. Trans. Edmund Jephcott, London: Verso / New Left Books). [Orig.: *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Berlin / Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1951. Eesti keelde tõlgitud osaliselt: *Vikerkaar* 2019/11, lk. 96–103, tlk. Märt Väljataga, <http://www.vikerkaar.ee/archives/25507> (22.03.2024).]
- Adorno**, Theodor W. 1991 [1961]. Trying to Understand *Endgame*. – *Notes to Literature*. Vol. 1, trans. Shierry Weber Nicholsen, New York: Columbia University Press, pp. 241–276. [Orig.: Versuch, das Endspiel zu verstehen. – *Noten zur Literatur II*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1961, S. 188–236.]
- Adorno**, Theodor W. 1992. Stravinsky: A Dialectical Portrait. – *Quasi una fantasia: Essays on Modern Music*. Trans. Rodney Livingstone, London: Verso, pp. 145–178. [Orig.: Das Gesetz der Dialektik. – *Forum* 102 (Juni), 103/104 (Juli), 1962, S. 252–255, 325–329 (algversioon); Stravinsky: Ein dialektisches Bild. – *Quasi una fantasia*. *Musikalische Schriften*, Bd. 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1963, S. 201–244 (täiendatud versioon).]
- Bürger**, Peter 1984. The Decline of the Modern Age [trans. David J. Parent]. – *Telos* 62 (Winter), pp. 117–130, doi:10.3817/1284062117.
- Craft**, Robert 1974. A Bell for Adorno. – *Prejudices in Disguise. Articles, Essays, Reviews*. New York: Knopf, pp. 91–102.
- Cross**, Jonathan 1998. *The Stravinsky Legacy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dahlhaus**, Carl 1987. Das Problem der „höheren Kritik“: Adornos Polemik gegen Strawinsky. – *Neue Zeitschrift für Musik* 148/5, S. 9–15.
- Delègue**, Célestin 1988. Stravinsky: Ideology ↔ Language. – *Perspectives of New Music* 26/1 (Winter), pp. 82–106, <https://doi.org/10.2307/833317>.
- Fenichel**, Otto 1945. *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*. New York: Norton.
- Knowlson**, James 1996. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury.
- Lyotard**, Jean-François 1974 [1973]. Adorno as the Devil [trans. Robert Hurley]. – *Telos* 19 (Spring), pp. 127–137, doi:10.3817/0374019127.
- Mann**, Thomas 1968. *Doctor Faustus*. Trans. Helen Tracy Lowe-Porter, Harmondsworth: Penguin. [Orig.: *Doktor Faustus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1947; eesti keeles: *Doktor Faustus*. Tlk. Helga Kross, Tallinn: Eesti Raamat, 1987.]
- Paddison**, Max 1993. *Adorno's Aesthetics of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Paddison**, Max 1996. Adorno's Aesthetics of Modernism. – *Adorno, Modernism and Mass Culture: Essays on Critical Theory and Music*. London: Kahn and Averill, pp. 45–80.
- Stuckenschmidt**, Hans Heinz 1977. *Schoenberg: His Life, World and Work*. Trans. Humphrey Searle, London: Calder.