

Román Thomasa Manna „Doktor Faustus“ a hudobná estetika Theodora W. Adorna *

Vladimír Fulka; martinu@post.sk

Abstrakt. Mannov román *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde* (*Doktor Faustus. Život nemeckého skladateľa Adriana Leverkühna rozprávaný jeho priateľom*, 1947) je jeden z najznámejších literárnych diel 20. storočia. Základom jeho vzniku bolo stretnutie T. Manna s filozofom a muzikológom T. W. Adornom v americkom exile počas 2. svetovej vojny. Mannov román je poetizáciou a narativizáciou, či literarizáciou a fikcionalizáciou Adornovej hudobnej teórie a estetiky ako ich nachádzame v rôznych Adornových prácach, najmä v knihe *Philosophie der neuen Musik* (1949).

Kľúčové slová: fiktívna poetika, hermeneutika, hudobná poetika, rozprávaná hudba, nemecká spiritualita, hudobná avantgarda, racionalita, démonizmus, mágia, mystika, ezoterizmus, atonalita, dodekafónia, serializmus, dialektika, determinizmus.

Abstract. Thomas Mann's novel *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde* (1947) is one of the most known literary works of the 20th century. The creation of this novel was closely tied with an encounter of Thomas Mann with a philosopher and musicologist Theodor W. Adorno in their american exile during the World War II. Thomas Mann's novel represents literary fiction of Adorno's theory of music and musical aesthetics, as found in the study *Philosophie der neuen Musik* (1949).

Key words: fictious poetics, hermeneutics, music poetics, german spirituality, spoken music, atonality, dodecaphony, serialism, progress, avant-garde in music, rationality, demonism, magic, mysticism, esoterism, atonality, dodecaphony, determinism.

I.

Román *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde* (*Doktor Faustus. Život nemeckého skladateľa Adriana Leverkühna rozprávaný jeho priateľom*, 1947) patrí medzi Mannove literárne texty, romány, novely a poviedky s hudobnými motívmi a témami: *Tristan, Buddenbrooks, Blut der Walsungen, Luischen, Ein kleiner Herr Friedmann, Zauberberg*, ako aj eseje o Richardovi Wagnerovi a Hansovi Pfitznerovi. Úvahy o hudbe (o Richardovi Wagnerovi) sa nachádzajú v eseji *Betrachtungen eines Unpolitischen* (*Úvahy nepolitického človeka*, 1918).¹ Faustovský román je však intenzitou a šírkou výpovede o hudbe medzi nimi na prvom mieste; má výnimočné postavenie nielen v nemeckej literatúre, ale i v širších kontextoch nemeckých kultúrnych a duchovných dejín, ich filozofie, ideálov, sebareflexie, novodobých historických tráum a tragických omylov (Röcke 2004; Fulka 2013).²

* Táto štúdia je súčasťou riešiteľskej úlohy projektu VEGA *Vplyv štylizácie forklórných elementov na paradigmu umeleckej hudby*, VEGA 2/0143/11 na Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied v Bratislave.

¹Súbor Mannových esejí o Wagnerovi vyšiel v slovenčine pod názvom *O veľkosti a utrpení Richarda Wagnera* (Bratislava, OPUS 1982). Okrem esejí sa tu nachádza časť *Betrachtungen*, o Richardovi Wagnerovi.

² „Es gibt wohl nur wenige Bücher des 20. Jahrhunderts in denen die Wunschbilder und Aporien der deutscher Geistes- und Kulturgeschichte, ästhetischer Fundamentalismus und die Überzeugung von „Endzeit der Kunst“, deutsche Innerlichkeit, faschistische Gewalt so präzise, aber auch so schonungslos reflektiert wurden wie in Thomas Manns „Doktor Faustus“ Roman von 1947“ (Röcke 2004; Fulka 2013, s. 136-147).

Ako ukazuje Röcheho zborník, téma Mannovho *Doktora Fausta* je predmetom interdisciplinárnych výskumov literárnej vedy, germanistiky a hudobnej vedy. Predstavuje fúziu literárnej a hudobnej poetiky, problematiku hudobnej témy a hudobných prvkov v literárnom texte. Ako taká je súčasťou širšej problematiky literárno-hudobnej poetiky v mnohých iných literárnych textoch orientujúcich sa na hudbu v dielach A. Huxleyho, M. Prousta, J. Joyceho, H. Hesseho a iných. Táto interdisciplinárna oblasť sa v nemeckej muzikológii v súvislosti s mannovskou problematikou výrazne konštituovala od 90. rokov 20. storočia. Nemecký germanista-muzikológ Hermann Danuser použil v tejto súvislosti termíny *Erzählte Musik* a *Fiktive Poetik*, ktoré dali Mannovej problematike zásadný, širší konceptuálny a epistemologický rámec (Röcke 2004; Fulka 2013).³

Príbeh hudobného skladateľa Adriana Leverkühna je ojedinelou hudobnou verziou a parafrázou faustovského mýtu v dejinách literatúry. Je to faustovské podobenstvo zasadené do dejín hudby, do hudobno-historických reálií 20. storočia s paralelou osudu Adriana Leverkühna a národnej katastrofy Nemecka počas 2. svetovej vojny. Doktor Faustus, Adrian Leverkühn, hudobný skladateľ na začiatku 20. storočia, sa upíše diablovej krvi za dar slávy, hudobnej geniality, originality a hudobnej inšpirácie. Dôsledkom jeho zmluvy s diablom sú nielen hudobná kreativita a originalita, ale aj choroba, utrpenie a hrôza večného zatratenia. Mannovo hudobné faustovské podobenstvo je inšpirované Goetheho *Faustom*. Mann je okrem goetheovského románu *Lotte in Weimar* (1939) autorom deviatich goetheovských esejí, medzi nimi aj *Über Goethes „Faust“* (1939). Podnetom na napísanie faustovského románu bol však predovšetkým prvý faustovský príbeh v dejinách literatúry *Historia von D. Johannes Fausten, dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler* (*História o doktorovi Johannesovi Faustovi, pokročilom čarodéjníkovi a mágovi*, 1587) od Johanna Spiessa, ktorým bol Mann silne ovplyvnený nielen vo výbere stylistických prostriedkov archaického jazyka, ale aj celkovým poňatím faustovskej legendy. Kým Goetheho *Fausta* anjeli po smrti vyslobodia z moci pekelných síl, Mannov Faust, podobne ako Spiessov Faust, je odsúdený do večného zatratenia. Mann nadviazal nielen na tento prvý faustovsko-mefistovský príbeh, ale aj na širšiu, do stredoveku siahajúcu tradíciu „démonológie“ v hudbe.

Ako vyplýva z denníkových záznamov, základná predstava o Faustovi ako umelcovi sa u Manna objavila už na počiatku jeho spisovateľskej kariéry. Faustovský významový rámec mu umožnil v súvislosti s hudbou 20. storočia nastoliť znepokojivé otázky a etické dilemy, týkajúce sa romantizmu, morálneho poslstva hudby, zodpovednosti skladateľa a umelca, zdrojov hudobnej inšpirácie a tvorivosti. Je to etická dilema faustovsko-prometeovskej nadradenosti umelca nad ostatným svetom, kultu geniality spojeney s chorobou, problému umenia, estétstva a dekadencie. V Mannovom literárnom svete umelcov je prítomná polarita, antagonizmus života a umenia, charakteristický pre epochu *fin-de-siècle* na prelome 19. a 20. storočia. Podobné dilemy, hoci nie explicitne v súvislosti s faustovstvom, nastolil Mann i v iných literárnych textoch, najmä pri postave R. Wagnera vo svojich wagnerovských esejach. Najvýraznejšou „dekadentnou“ literárnou postavou je spisovateľ Gustav Aschenbach v novele *Smrt' v Benátkach* (1912), hoci „Faust“ Aschenbach tu nemá hudobné významové kontexty; tie mu dal oveľa neskôr, v roku 1971, taliansky režisér Luchino Visconti v slávnom filme *Death in Venice*, kde Aschenbacha urobil hudobným skladateľom a použil ako hudbu 5. symfóniu G. Mahlera. Podnetom k stvárneniu hudobného faustovstva v týchto dejinno-duchovných kontextoch bolo štúdium vzťahov F. Nietzscheho, Wagnera a Schopenhauera, ich faustovská atmosféra „kríža, smrti a hrobky“. F. Nietzsche bol pre Manna svojimi štúdiami o Wagnerovi dôležitým

³H. Danuser stavia „fiktívnu hudobnú poetiku“ nielen v literatúre, ale aj vo výtvarnom umení voči trom typom „reálnej hudobnej poetiky“. „Während die musikalische Poetik der drei anderen Typen mittelbar oder unmittelbar auf erklingende Musik in ihrer ästhetischen Kundgabe zielt, ist beim fiktiven Typus Musik Mittel der Darstellung zu einem ausserhalb ihrer liegenden Zweck“ (Danuser 2004, s. 293-294; Danuser 1990).

inšpiračným zdrojom. „Hudobným faustovstvom“ sa zaoberá aj Mannova prednáška *Nemecko a Nemci* z roku 1945. Mannov faustovsko-mefistovský fenomén v hudobno-významovej interpretácii bol prvou takouto verziou faustovstva v dejinách literatúry (Kutzke a Stachorski 1996; Mann 1974).

O pozadí vzniku románu sa môžeme dozvedieť od Manna samotného. Krátko po dokončení románu napísal autobiograficky ladenú knihu-reflexiu o jej vzniku *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans* (*Vznik Doktora Fausta. Román románu*, 1949). Z nej sa dozvedáme, že hlavným východiskom a inšpiráciou Mannovho románu bola Adornova hudobno-teoretická práca *Philosophie der neuen Musik* (*Filozofia novej hudby*) z roku 1949. Adorno ju poskytol Mannovi ešte v rukopise, pred publikovaním knihy v Nemecku, počas ich spoločnej emigrácie v Amerike. Mann konzultoval problematiku dejín hudby, hudobnej kompozície a hudby 20. storočia s viacerými skladateľmi a hudobnými teoretikmi, medzi ktorých patrili A. Schönberg, E. Krenek, I. Stravinský, E. Toch, H. Eisler a G. Albersheim. Špeciálne postavenie medzi nimi mal však nemecký hudobný teoretik a filozof Theodor Wiesengrund Adorno. Mann a Adorno sa po prvýkrát stretli v roku 1943 v Pacific Palisades v Kalifornii. Mann po tomto stretnutí s Adornom začal písať svoj román.

Adornovské pozadie Mannovho románu, opísané v *Entstehung*, možno chápať v širšom kontexte Adornových prác, do ktorého tiež patria ďalšie esteticko-filozofické a muzikologické práce o Beethovenovi, Wagnerovi a Bergovi, ako aj práce o Kirkegaardovi a dialektike osvietenstva.⁵ Adorno svojimi textami o hudbe a ako muzikologický poradca zohral mimoriadne významnú úlohu pri vzniku Mannovho románu. Mann s ním počas písania úzko spolupracoval; v knihe *Die Entstehung* nazýval Adorna *wirkliche geheime Rat*, t. j. skutočný tajný radca. Adornove texty predstavujú muzikologický kontext Mannovho románu. Adorno bol v Mannovom románe autorom popisov skladieb a hudobných analýz, ako aj textov o kompozičnej problematike dodekafónie v XXII. kapitole; bol autorom výkladov – interpretácií Beethovenových klavírnych sonát u jednej z hudobných postáv románu, Leverkühnovho učiteľa hudby Wendela Kretzschmara. Aj Leverkühnove duchaplné a zasvätené hodnotenia hudby Beethovena, Chopina, Schumanna a Wagnera pochádzajú od Adorna. Adorno bol autorom fiktívnych hudobných kompozícií fiktívneho hudobného skladateľa Leverkühna: husľového koncertu, piesní, komorných skladieb, kantáty *Doktor Fausti Weheklage* (*Lamento doktora Fausta*) a oratória *Apocalypsis cum Figuris* (*Apokalypsa v obrazoch*). Z Adornovho pera bola Mefistova analýza situácie európskej hudby v XXV. kapitole. Adorno ako hudobný teoretik a hudobný skladateľ zohral v dejinách hudby ako aj v dejinách literatúry unikátnu úlohu: bol autorom fiktívnej hudby, fiktívnych hudobných kompozícií, ktoré „skomponoval“ na Mannovu žiadosť. V nich špecifickým spôsobom uplatnil svoju hudobnú imagináciu. Podiel Adorna na Mannovom románe bol taký vysoký, že napokon vyvolal spory oboch umelcov. Mannove podozrenia a nedôvera voči Adornovi negatívne poznačili ich vzťahy, najmä vzťah Adorna k Mannovej rodine po jeho smrti (Schmidt – Schütz 2003).⁶

Mannove memoáre o faustovskom románe zaznamenávajú širokú, najmä nemeckú, ale aj inú spoločensko-intelektuálnu emigrantskú elitu, v ktorej sa Mann v kalifornskom exile počas písania knihy pohyboval. Do nej patrili napr. F. Werfel, L. Feuchtwanger, B. Brecht, dirigenti B. Walter, W. Klemperer, hudobný

⁵Adorno Mannove texty o hudbe reflektoval už v 30. rokoch, o čom svedčí citovanie z textu Mannovej wagnerovskej štúdie *Leiden und Größe Richard Wagners* v Adornovej štúdiu *Versuch über Wagner* (1937/38, časti z nej vyšli v periodikách, celá práca vyšla v roku 1952). V nej Mann nachádza príbuznosť so svojou štúdiou *Leiden und Größe Richard Wagners* (1933). Popri *Philosophie der neuen Musik* zohrali úlohu pri vzniku Mannovho románu aj Adornove práce *Kirkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1933) a *Spätstil Beethovens* (1937). Do Mannovej záujmovej sféry patrili i Adornove analýzy Bergových skladieb v monografii Williho Reicha *Alban Berg. Mit Bergs eigenen Schriften und Beiträgen von Theodor W. Adorno und Ernst Krenek* (Wien, Leipzig, Zürich, 1937).

⁶Adorno je aj autorom eseje *Zu einem Porträt Thomas Mann* (Tiedemann 1974).

skladateľ I. Stravinský, pianista A. Rubinstein a Arnold Schönberg (Schönberg 2004 podľa Schönberg 2009). A. Schönberg bol pre Manna významným zdrojom informácií o hudbe. Mannovi daroval svoju knihu *Harmonielehre* a ten mu ako prejav uznania poslal exemplár románu s venovaním. Schönberg však z tohto daru nebol nadšený; v otvorenom liste a článkoch uverejnených v periodikách označil Mannov román za paškvil a porušenie svojho autorského práva na kompozičnú metódu dodekafónie, opísanú v románe. V ďalšom vydaní bol Mann nútený, kvôli týmto Schönbergovým interpeláciám a na radu Almy-Mahler-Werfelovej, vložiť na koniec románu dodatočnú poznámku, že kompozičná metóda opísaná v románe je Schönbergovo duchovné vlastníctvo a on ju len v určitej ideovej súvislosti preniesol na voľne vymyslenú skladateľskú osobnosť. V tejto poznámke spomenul Schönbergovu *Harmonielehre* ako zdroj svojej knihy. Spôsob zobrazenia schönbergovskej hudobnej problematiky bol príčinou konfliktu medzi Schönbergom a Mannom. Schönberg sa domnieval, že ho Mann zobrazil v postave duševne chorého Leverkühna. Leverkühnova postava však bola inšpirovaná aj F. Nietzsche, H. Wolfom, R. Wagnerom a A. Bergom; nemožno ju jednoznačne stotožniť so žiadnou z nich (Schwarz 1987). Mann popieral schönbergovskú identitu Leverkühna.

Arnold Schönberg rovnako ostro napadol Adornovu knihu *Philosophie der neuen Musik*. Adornovu interpretáciu svojej hudby v nej pokladal za dezinterpretáciu, nepochopenie podstaty svojej kompozičnej metódy a amatérizmus. Renomovaného „schönbergovského“ hudobného teoretika Adorna neuznával a v aliancii Adorna a Manna videl komplot proti svojej osobe.

II.

Z osobných kontaktov so Schönbergom a Adornom sa Mann, pohybujúci ako esejista a literát takmer výlučne vo svete Wagnerovej hudby, dozvedel o dovedy pre neho neznámej hudobnej problematike 20. storočia. Od oboch získal zasvätené informácie o atonalite, dodekafónii a serializme. V Adornovej knihe *Philosophie der neuen Musik* sa stretol s prvou kritickou reflexiou a esteticko-filozofickou analýzou tejto hudby.

Adornova kniha je o hudbe 20. storočia, hudobnej avantgarde, expresionizme, o Schönbergovej voľnej atonalite a dvanásťtónovej kompozičnej metóde; je však aj neoklasicizme Igora Stravinského. Adorno bol prvým teoretikom 2. viedenskej školy, ktorú analyzoval ako hegeliansky a marxisticky orientovaný sociológ, filozof a hudobný teoretik-estetik Frankfurtskej školy. Analyzoval ju ako sociálno-psychologický jav odrážajúci krízu buržoáznej industriálnej spoločnosti na začiatku 20. storočia. Jej postavenie v hudbe 20. storočia chápal ako synonymum progresu a významovo ju absolutizoval na úkor iných hudobných prúdov. Kniha je značne paušalizujúcou a ideologizujúcou kritikou hudby 20. storočia ako úpadku a regresu. Adorno hovoril o sfalšovaní a znehodnotení hudobnej kultúry, ktorá sa stala skomercializovanou a masovou kultúrou; stala sa predmetom priemyslu, tovarom a ako taká barometrom celkového kultúrneho úpadku buržoáznej spoločnosti. „Adorno videl rozkol v hudbe 20. storočia medzi progresívnou sebareflekujúcou kritickou hudbou, ktorá vzdoruje osudu tovaru na úrovni jej formy, ale zároveň sa tým odcudzuje publiku, a regresívnou asimilovanou hudbou, ktorá nekriticky prijíma svoj komoditný charakter zábavy v procese pohlcovania kultúrnym priemyslom“ (Paddison 2001, s. 167).⁹

Adorno hovoril o dejinách hudby po prvej svetovej vojne ako o *Verfallgeschichte*, dejinách úpadku, masovom epigónstve v hudbe, rutinérskom neoakademizme a konformizme hudobných skladateľov. Dejiny hudby

⁹ „Adorno saw a split in 20th century music between a progressive, selfreflected critical music which resists its fate as commodity at a level of its form while in the process of alienating itself from its public, and regressive assimilated music that uncritically accepts its commodity character, in the process becoming absorbed by the cultural industry as entertainment“ (Paddison 2001, s. 167).

po prvej svetovej vojne sú epochou masového úpadku vkusu (Adorno 1990).¹⁰ Podľa Adorna je pre túto epochu charakteristické zrútenie sa všetkých kritérií pre dobrú a zlú hudbu. Po prvýkrát v hudobných dejinách sú diletanti prezentovaní v masovom meradle ako veľkí skladatelia.

Trendu celkového úpadku a komercializácie vzdoruje hudobná moderna rokov 1911 – 1921 označená Adornom ako „heroické desaťročie“ (*heroisches Jahrzehnt*). Hudobná avantgarda je heroickou defenzívou a antitezou voči komercializácii umenia podobne, ako je touto defenzívou nefiguratívne maliarstvo V. Kandinského. Kniha charakterizuje Schönbergovu atonalitu ako progres, oslobodenie sa od konvencií, ako otvorenie všetkých možností hudobného materiálu skladateľovi. Tonalita je prejavom reakčného tradicionalizmu, atonalita a dodekafónia prejavom progresu. Adorno poukázal na Schönbergom zdôrazňovanú hlbokú zakorenenosť atonálnej a dodekafonickej hudby v nemeckej tradícii klasicko-romantickej hudby u Bacha, Beethovena a Brahmsa. Avantgarda nie je anarchistickým radikálnym zúčtovaním s touto tradíciou, ako sa povrchno mnohí súčasníci domnievali, ale jej logickým dovŕšením. Adornova kniha je konzekventnou obhajobou „absolútnej hudby“ s pomocou Hegelovej fenomenológie; analyzuje podstatu atonality a dodekafónie ako racionálnu organizáciu do dôsledkov dovedenej idey klasického rozvedenia v sonátovej forme, ako *Durchorganisation der Elemente* a *totale Durchführung*: nachádza v nej konvergenciu a fúziu jednotlivých parametrov, polyfónie a homofónie, vertikály a horizontály, melodiky a harmónie, príznačnú pre Schönberga. „*V jeho hudbe sú nielen všetky dimenzie rovnako rozvinuté, ale jedna z druhej produkované tak, že konvergujú*“ (Adorno 1990, s. 58).¹¹ Nosné piliere európskej hudobnej tradície, dualita polyfónie a homofónie, kontrastu vertikály a horizontály sa stávajú v Schönbergovej hudbe redundantnými.

Podstatu novej hudby možno pochopiť len v jej nezmieriteľných protikladoch; len v takýchto polaritách možno poznať pravdivý obsah. Adorno polarizoval a redukoval problematiku hudby na začiatku 20. storočia na dva javy a antagonistické protiklady: Arnold Schönberg, resp. 2. viedenská škola, a Igor Stravinský. Prvá polovica Adornovej knihy má charakteristický názov *Schönberg und Fortschritt* (*Schönberg a pokrok*), druhá polovica *Stravinsky und Reaktion* (*Stravinský a reakcia*). Progresívnou a sebareflexívnou hudbou vzdorujúcou buržoáznej spoločnosti je pre Adorna Schönbergova hudba; opačný pól regresívnej hudby pre neho predstavuje Igor Stravinský. Podstatou Adornovej teórie je ostrá polarizácia hudobnej kultúry ako progresívnej a regresívnej. Adornova kniha začína citátom z knihy *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) Walthera Benjamina, nemeckého filozofa spriazneného s Frankfurtskou školou; je to kniha o nemeckej barokovej dráme, o extrémoch a excesoch ako základoch vývoja. Tento princíp je podľa neho platný aj v hudbe.

Stredobodom záujmu sociologicky orientovanej Frankfurtskej školy bol vývoj historicko-spoločenského vedomia, analýza a kritika sociálnych vzťahov v západnej spoločnosti, jej mocenských štruktúr. Frankfurtskí filozofi vychádzali nielen z Hegelovho dialektického konceptu fenomenológie ducha (*Phenomenologie des Geistes*), jeho dynamiky, negácie a protirečení, ale aj Marxovho konceptu dejín základne a nadstavby; vychádzali aj z Freudovej psychoanalýzy. Adorno označil svoju filozofiu hudby v úvode knihy *Philosophie der neuen Musik* za pokračovanie svojej *Dialektiky osvietenstva* (1947), *ausgeführter Exkurs zur Dialektik der Aufklärung* (Horkheimer a Adorno, 1984). Adornova a Horkheimerova *Dialektika osvietenstva* je o regrese civilizácie, slobody osvietenstva, o zvrate osvietenstva do novej mytológie, barbarstva a totality. Západná

¹⁰ Pozri tiež: *Das Schema der Massenkultur*, kapitola v *Dialektik der Aufklärung* (1947). Problematika 2. viedenskej školy vychádzala, ako autor upozorňuje v úvode, z jeho staršej štúdie s príznačným názvom *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, ktorá vyšla v periodiku *Zeitschrift für Sozialforschung* (1938).

¹¹ „*In seiner Musik sind nicht bloss alle Dimensionen gleich entwickelt, sondern derart auseinander produziert, das sie konvergieren*“ (Adorno 1990, s. 58).

civilizácia a kapitalistická spoločnosť je prejavom špecifickej západnej racionality ako nástroja moci a kontroly; takáto racionalita marginalizuje a potláča subjekt, jeho autonómiu a emancipáciu. Subjekt potom hľadá náhradu v archaických formách subjektivity (Hebermans 1985).¹³

Adorno v knihe *Philosophie der neuen Musik*, ako aj dielach *Dialektik der Aufklärung* a *Minima Moralia* odhalil odvrátenú, temnú stranu hudobného pokroku. Dejiny hudby majú v hudobnej avantgarde rovnakú dynamiku a dialektiku pokroku ako všeobecné dejiny. Osvietenstvo a hudobná avantgarda vo svojich dôsledkoch predstavujú analógiu, rovnaký zvrät progresu k regresu. Podstatou Adornovej dialektizujúcej filozofie novej hudby je rozporuplnosť a protirečivosť hudobnej moderny. Adorno charakterizoval Schönbergovu dodekafóniu ako progres, ale zároveň regres a totálny determinizmus hudobnej štruktúry: podriadenie sa hudby systému kalkulu, algoritmu a pravidlám. Neúprosný tlak noriem a pravidiel v dodekafónii pripodobňuje tlaku hegelovského osudu. „Dodekafónia narába s hudbou podľa schémy osudu... Hudba, ktorá podľa hla historickej dialektike, má na tom podiel. Dodekafonická technika je jej osudom. Spútava hudbu tým, že ju oslobodzuje... Subjekt ovláda hudbu racionálnym systémom a sám podlieha tomto systému.“¹⁴ Adorno vo svojej knihe pomenoval problém dodekafónie ako zvrät slobody k neslobode (*Umschlag in Unfreiheit*, 1990, s. 68-71), ktorý vedie k odcudzeniu ducha (subjektu) a materiálu, k jeho zľahostajneniu, ochromeniu a oslabeniu (*Vergleichgültigung des Geistes, Lähmung, Emaskulierung des Geistes*). Autonómia a sloboda ducha vedú k odcudzeniu sa vo vzťahu k tomu, čo je predmetom ovládnutia, k podrobeniu sa moci materiálu. Skladateľ sa ocitá v moci tónového materiálu, stráca fantáziu a slobodu. Apodiktickým racionálnym systémom si skladateľ podrobil hudobný materiál; tento systém sa mu však vymkne spod kontroly: z ovládajúceho sa stane ovládaný. Dvanásťtónový systém hudbu oslobodzuje a zároveň ju spútava; degraduje hudbu na čisto technickú úroveň. Totálna racionalita a organizácia v hudbe likviduje subjekt a vylúčenie subjektivity je cestou k umeleckej sterilite. „Keď fantázia skladateľa podriadila materiál konštruktívnej vôli, konštruktívny materiál ochromuje fantáziu. Z expresionistického subjektu zostáva podrobenie sa technike“ (Adorno 1990, s. 68).¹⁵ Takýto obraz avantgardnej hudby je výsledkom špecifickej hegelovskej filozofickej optiky. Arnold Schönberg je dedičom vznešenej klasickej tradície „absolútnej hudby“, hoci sa stal obeťou racionality inkarnovanej v hudobnom materiáli. Igor Stravinský je však, na rozdiel od Schönberga, synonymom spreneverenia sa hudby tejto tradícii, synonymom jej zrady: je to vzburá kultúry proti vlastnej podstate, regres do barbarského predcivilizačného štádia a programová desubjektívizácia hudby. Analýza statusu Stravinského v hudbe 20. storočia sa zakladá na hegelovskej analýze vzájomnej absolutizácie a negácie ducha a bytia. „V oboch prípadoch ide o vzburu kultúry proti vlastnej podstate. Takúto vzburu podniká Stravinský nie iba z estetických dôvodov dôverného pohrávania sa s barbarstvom, ale zo zlostnej suspenzie toho, čo znamená hudba v kultúre, ľudsky artikulované umelecké dielo“ (Adorno 1990, s. 131).¹⁶ Adorno hodnotil Stravinského hudbu príkro a paušálne ako regresívny antikultúrny fenomén: v hudbe ho priťahuje len telesný, senzomotorický a pohybový dynamizmus, ktorý nie je pre Adorna špecifickým autonómnym hudobným fenoménom. Regres hudby u Stravinského znamená nielen neoklasicistické a eklektické priživovanie sa na historických štýlových prvkoch, ale, tak ako u Erica

¹³Problém „zraneného (neautentického) života“, pokrivených hodnôt v západnej civilizácii a kultúre bol nastolený v Adornovej práci *Minima Moralia* (1951). Podnadpis tejto práce markantne vyjadruje problém Adornovej filozofie: *Aus dem beschädigten Leben*, t. j. „Zo zraneného života“; je tým vyjadrený aj etický problém Mannovho románu.

¹⁴ „Die Zwölfstimmigkeit ...behandelt Musik nach dem Schema des Schicksals... Musik, welche der historischen Dialektik verfiel hat daran Teil. Die Zwölfttechnik ist wahrhaft ihr Schicksal. Sie fesselt Musik, indem sie sie befreit. Das Subjekt gebietet über die Musik durchs rationale System, um selber dem rationalen System zu erliegen“ (Adorno 1990, s. 68).

¹⁵ „Hat die Phantasie des Komponisten das Material dem konstruktiven Willen ganz gefügig gemacht, so lähmt das konstruktive Material die Phantasie. Vom expresionistischen Subjekt bleibt die neusachliche Unterwürfigkeit unter die Technik“ (Adorno 1990, s. 68).

¹⁶ „Solchen Aufruhr unternimmt Stravinsky nicht bloss in vertraut-ästhetischem Spiel mit der Barbarei, sondern in der grimmigen Suspension dessen, was Musik in Kultur heisst, des human bereiteten Kunstwerks“ (Adorno 1990, s. 131). Aj kapitulu o Stravinskom uvádza citátom z Hegelovej *Ästhetik*, ktorom sa hovorí, že v umení nestačí osvojiť si svetonázor minulosti.

Satieho, aj vulgárnu rustikálnosť: hudbu ako *commedia dell'arte*, cirkus, varieté a kabaret. Stravinského balety *Svätenie jari* a *Petruška* tak predstavujú útek do fantazmagórií prírody; sú virtuozitou regresu. Stravinský podľa neho ústretovo reagoval na požiadavky európskej úpadkovej meštiackej civilizácie. Fetišistický charakter avantgardnej hudby napokon zblízuje túto hudbu s úpadkovou masovou hudbou, voči ktorej sa avantgarda pôvodne vymedzila. Stravinského hudba narába s tonalitou, ale je rovnako studená a vykonštruovaná ako Schönbergova dodekafónia. „*Stravinského masky a Schönbergove konštrukcie majú spočiatku malú podobnosť, ale v skutočnosti vo svojej prístribnutosti systémom neznejú tak odlišne, ako sa to zdá*“.¹⁷ Schönberg aj Stravinský rovnako „odsubjektívizovali“ svoju hudbu, hoci obaja pôvodne predstavujú protipóly.

Z Adornovho pohľadu bol „problém schönbergovskej hudobnej moderny len novou verziou archetypov, s ktorými sa stretávame v dejinách hudby. Moderna je fascinovaná predstavou hudby ako kalkulu, odrazu vyššieho metafyzického poriadku, predstavou, akú poznáme v stredovekej *musica mundana*. V regrese k týmto archetypálnym fenoménom, rovnako ako v komercializácii hudby, videl Adorno krízu európskej hudby. Jeho obraz západoeurópskej hudby je v tomto zmysle pesimistickým obrazom „súmraku bohov“. Jej pochmúrny obraz nachádzame v knihe Oswalda Spenglera *Der Untergang des Abendlandes* (1922); táto kniha je jedným z významných duchovných zdrojov citovaných v Adornovom texte. Spengler dokumentoval súmrak západnej kultúry na „infinitezimálnej“ (t. j. racionálne vykalkulovanej) hudbe, ktorá je predmetom túžby a ideálom západnej kultúry. Podľa Adorna je dodekafónia k tomuto ideálu bližšia, než sa Spengler a Schönberg nazdávali. Snaha o totálne ovládanie hudobného materiálu (*musikalische Naturbeberschung*) je analógiou civilizačno-kultúrneho fenoménu mocenských prostriedkov v dejinách a spoločnosti, ktoré napokon ovládnu tých, čo nimi disponujú (Adorno 1990).¹⁸ Takto prezentoval Adorno obraz západnej civilizácie aj v knihe *Dialektik der Aufklärung*.

Adornovo myslenie zostalo hodnotovo uzatvorené v tradícii nemeckej klasickej hudby, ktorej dovŕšením bola schönbergovská avantgarda. Stravinský sa vymykal z tejto kultúry. Adorno nikdy nepochopil džez, čo bol pre neho priam synonymom degenerácie hudobnej kultúry. Adornove tézy o Schönbergovi a Stravinskom boli jednostranne paušálne, redukcionistické, determinované jeho hegelovsko-marxistickými filozofickými východiskami – ako také boli aj rozporuplne prijímané a hodnotené. Sám Adorno v 50. rokoch reagoval na svoju knihu *Philosophie der neuen Musik* určitými korekciami svojich téz; priznal, že vychádzal viac z teórie než zo živej hudby. V týchto tézach bol však prítomný potenciál literárnej obraznosti, ktorý naplno využil Mann vo svojom románe.

III.

Ako sa dozvedáme z Mannových denníkových záznamov z roku 1943, čítanie Adornových filozoficko-hudobnoteoretických textov v Mannovej literárnej fantázii okamžite evokovala „hudobné faustovstvo“, postavu Adriana Leverkühna ako Fausta. V Adornovej knihe našiel afinitu k idei svojej knihy. Ako vyplýva z korešpondencie Adorna a Manna a jeho denníkových záznamov, písanie knihy sprevádzala aj lektúra rukopisov Adornom pripravovaných kníh *Dialektik der Aufklärung* a *Minima Moralia*. Faustovsko-mefistovský problém „démonizácie“ hudby je v adornovskej interpretácii dodekafónie implicitný, ale miestami takmer

¹⁷ „*Stravinskis Masken und Schönbergs Konstruktionen haben in der Tat zunächst geringe Ähnlichkeit. Aber man vermag es recht wohl sich vorzustellen, dass einmal entfremdeten, zusammenmontierten, tonalen Akkorde Stravinskis und die Folge der Zwölftonklänge, deren Verbindungsdrähte gleichsam auf Geheiß des Systems durchgeschnitten sind, gar nicht so verschieden klingen werden, wie sie heute sich ausnehmen*“ (Adorno 1990, s. 71).

¹⁸ „...wenn er (t.j. Spengler, pozn. V.F.) die „infinitezimale Musik“ des grossen Weltraums als die „tiefe Sehnsucht“ der abendländischen Kultur nennt, dann scheint die in sich rückläufige Zwölfttechnik, unendlich in ihrer geschichtslosen Statik, jenem Ideal näher, als jemals Spengler, aber auch Schönberg sich beikommen liess“ (Adorno 1990, s. 66).

explicitný. Adorno na strane 34 svojej knihy *Philosophie der neuen Musik* poznamenal, že v hudobnej avantgarde sú pokusy o zmierenie subjektu a objektu zvrátené na satanskú paródiu, na likvidáciu subjektu v objektívnom poriadku.

V texte *Entstehung des Doktor Faustus* označil Mann ako významný hybný moment hudobného faustovstva, jeho temného rozmeru, Kirkegaardove eseje o Faustovi a Mozartovom *Donovi Juanovi* (Mann 1989; Kirkegaard 1843). Kirkegaardovu prácu Mannovi sprostredkoval Adorno. Ten je autorom monografie *Kirkegaard. Konstruktion des Ästhetischen* (1933), ktorá pôvodne bola jeho habilitačnou prácou. Adorno sa tu zaoberal religióznym, mýtickým a teologickým rozmerom nemeckého filozofického idealizmu. Zdrojom Mannovho románu je aj teoretická práca Arnolda Schönberga *Harmonielehre*. Mann mal tendenciu identifikovať svoj román ako „schönbergovský“, aj keď v týchto prejavoch voči Schönbergovi možno do značnej miery vidieť Mannov prejav lojality a zdvorilosti voči nemu.²⁰

Adornova kniha *Philosophie der neuen Musik* je základným zdrojom pre porozumenie Mannovho románu. Hudobno-teoretické úvahy v Mannovom románe sú parafrázami, interpoláciami a takmer doslovnými citátmi textov Adornovej knihy *Philosophie der neuen Musik*. Leverkühnové a Mefistove úvahy sú „adornovské“, hoci mannovský prepis textov pôsobí ako vytrhnutý zo širších filozofických kontextov Adornovej knihy. Z hľadiska hudobnej problematiky dodekafónie má primárne postavenie XXII. kapitola románu. Leverkühn tu v rozhovore so svojim priateľom a oponentom Serenusom Zeitblomom rozvíjal filozofické úvahy v duchu adornovsko-hegelovskej dialektiky o slobode v hudbe, o subjektivite a objektivite; prezentuje svoj „epochálny objav“ dodekafónie. Leverkühnové úvahy silne rezonujú s Adornovým textom: hudba by potreboval génia objektívnosti a organizácie, ktorý by spojil archaickú tradíciu s revolučným zvratom v hudobných prostriedkoch, dal nadobudnutej slobode hranice. „Sloboda je iné slovo pre subjektívnosť a príde deň, keď to subjektívnosť nevydrží, bude zúfalá, že má byť tvorivá z vlastnej podstaty, a bude hľadať ochranu a bezpečnosť v objektívnosti. Sloboda má sklon k dialektickému zvratu. Spozná sama seba veľmi skoro, v spútanosti nájde naplnenie, v podrobení sa zákonu, nátlaku, systému – nájde sa v nich, to jest neprestane byť slobodou“ (Mann 1961, s. 225).²¹ Mann svojím románom nadviazal na Adornovu *Philosophie der neuen Musik*, ale nepriamo aj na *Dialektik der Aufklärung*. Mannov literárny text poetizuje tézy Frankfurtskej školy. Je to Adornov a Horheimerov filozofický problém fúzie formálneho a inštrumentálneho rozumu.

Leverkühn má teda víziu prísnej skladby, tvorivej slobody v dokonalej a prísnej organizácii, ktorá nesie znaky dodekafónie, ako ju popísal Adorno. „Bolo by treba ...vytvoriť z dvanástich stupňov temperovanej poltónovej abecedy väčšie slová ...určité kombinácie a vzájomné relácie dvanástich poltónov, rady, z ktorých by sa potom striktno odvodila skladba... Každý tón skladby by sa musel melodicky a harmonicky prejavit' vo vzťahu k tejto predurčenej základnej rade. Žiaden by sa nesmel vrátiť, dokiaľ by nenastúpili všetky ostatné... Nebolo by už voľnej noty. Hovorilo by sa tomu prísna skladba“ (Mann 1961, s. 227).²² Do literárneho textu sú vložené základné teoreticko-kompozičné pravidlá Schönbergovej dvanásťtónovej kompozície. Leverkühn je fiktívno-literárnym objaviteľom schönbergovskej kompozičnej metódy, ku ktorej je v mannovskej literárnej fikcii bytostne predurčený svojím nemeckým historicko-kultúrnym zázemím a pôvodom, ale aj svojimi pôvodnými teologickými štúdiami, ktoré zanechal, aby sa stal hudobným skladateľom. Mann tak vytvára v Leverkühnovej biografii významnú paralelu k životnému príbehu F. Nietzscheho, ktorý chcel byť pôvodne hudobným skladateľom.

²⁰T. Mann v liste Schönbergovi 17. februára 1948, reagoval na Schönbergov útok v tlači, uverejnený pod fiktívnym menom Triebtsamen, kde o Schönbergovi hovorí v tretej osobe. *Hat er nicht gemerkt dass die ganze Musiktheorie des Buches von ihren Ideen durchgeströmt ist, ja dass darin unter 'Musik' eigentlich immer 'Schönberg'sche' Musik verstanden ist?*

²¹ Text citátov z tohto vydania je preložený do slovenčiny autorom štúdie V. Fulkom.

²² Pozri nemecké vydanie *Doktor Faustus*, Ficher Verlag, Frankfurt am M., 1982, s. 256.

Vízia slobody v apodiktickom systéme je u Leverkühna spojená s mystickou ezoterikou a astrológiou stredoveku. Adorno nachádzal leverkühnovské ezoterické sklony aj u Schönberga (Adorno 1990).²³ Leverkühn sa rozhodol stať skladateľom pre svoje mystické a ezoterické sklony. Hudba je pre Leverkühna synonymom skrytých a zašifrovaných symbolov, tajomných kryptogramov. Ako taká nie je odkázaná na to, aby v nej bolo všetko počuteľné; ide skôr o to, aby to bolo viditeľné, analyzovateľné v úzkej elite ezoterikov-zasvätencom. Hudba teda nepotrebuje adresáta-poslucháča; takéto implikácie avantgardy urobil aj Adorno vo svojom texte. Symbolikou hudby ako prísnej organizácie a charakteristickým „faustovským“ motívom v románe sa stáva „magický kvadrát“ z medirytiny Albrechta Dürera *Melancholia*; tento obraz visí u Leverkühna v jeho izbe nad pracovným stolom. Magický kvadrát, číselná tabuľa na Dürerovom obraze je v stredoveku známy matematický algoritmus kvadratického usporiadania čísel dávajúci v rôznych diagonálach a stĺpcoch rovnaký sumár, číslo 34. Tento algoritmus mal v stredoveku auru mágie, mystiky a tajomna; symbolizuje renesančnú jednotu vedy a umenia.

Leverkühnovou estetickou maximou odvodenou z Adornovej analýzy je „*naplnenie prastarej túžby, aby všetko, čo znie, bolo systémovo usporiadané, a aby bola magická podstata hudby rozpustená v ľudskom rozume*“ (Mann 1961, s. 230).²⁴ Je to teda Adornom formulovaná fúzia racionality a mytológie. Táto Faustova myšlienka je evidentnou parafrázou-interpoláciou textu z Adornovej knihy „*Philosophie der neuen Musik: Výsledkom je systém ovládnutia prírody v hudbe. Zodpovedá túžbe pradávnej meštianskej epochy: všetko, čo znie, systémovo 'uchopiť', magickú podstatu hudby rozpustiť v ľudskom rozume*“ (Adorno 1990, s. 65-66).²⁵ Leverkühn má teda v zmysle Adornovej *Dialektik der Aufklärung* víziu eliminácie subjektu v hudbe. Adornov pôvodný kontext kritiky buržoáznej spoločnosti a jej hudobnej kultúry vo *Philosophie der neuen Musik* však Mann nahradil univerzálnejším rámcom dejín.

Leverkühnov priateľ a oponent Serenus Zeitblom v rozhovore s Leverkühnom namietá, že takáto hudobná racionálnosť má blízko k povere a astrológii, k viere v démonickosť; je to skôr rozpustenie rozumu v mágii. Leverkühn však nevidí rozpor medzi rozumom a mágiou-ezoterikou; múdrosť údajne spočíva v ich jednote, vo viere v hviezdy a čísla. Leverkühnove ezoterické sklony sú ovplyvnené čítaním Kirkegaardových textov, ale aj dávnou prednáškou Leverkühnovho učiteľa hudby, organistu Wendela Kretzschmara. Kretzschmar rozpráva príbeh-legendu o svojom predkovi, emigrantovi nemeckého pôvodu v Amerike v 18. storočí, Johannovi Beisselovi, vodcovi náboženskej sekty pensylvánskych anabaptistov. Beissel v snahách o reformu náboženského spevu dospel k systému jeho prísnej racionálnej organizácie a stal sa tak fiktívnym predchodcom hudby 20. storočia. Tento príbeh zostal hlboko v Leverkühnovom povedomí; z príbehu vzišiel podnet k idei dodekafónie.

Leverkühnov život je metaforou Adornovho „zraneného života“ z knihy *Minima Moralia*; v paralele s Friedrichom Nietzsche je Leverkühnova trauma akoby epicentrom, z ktorého sa „beschädigte Leben“ šíri ako kľatba do jeho okolia – napríklad v podobe tragédie jeho priateľa huslistu Rudiho Schwerdtfegera a Ines Roddeovej.

²³ *Die Zwölftonrationalität nähert als ein geschlossenes und zugleich sich selbst undurchsichtiges System in welchem die Konstellation unmittelbar als Zweck und Gesetz hypostasiert wird, dem Aberglauben an* (Adorno 1990, s. 67)..

²⁴ V pôvodnom Mannovom texte: „...*die Erfüllung eines uralten beschädigten Verlangens, was immer klingt ordnend zu fassen, und das magische Wesen der Musik im menschlichen Vernunft aufzulösen*“ (Mann 1981, s. 258).

²⁵ „*Ein System der Naturbeherrschung resultiert. Es entspricht einer Sehnsucht aus der bürgerlichen Urzeit: was immer klingt, ordnend zu erfassen, und das magische Wesen der Musik in menschlichen Vernunft aufzulösen*“ (Adorno 1990, s. 65-66). Mann nadväzuje nielen na Adornovu *Philosophie der neuen Musik*, ale aj na jeho *Dialektik der Aufklärung*. Adorno charakterizoval svoj *Drubý exkurs* knihy, *Vorrede* na s. 16: „*Er zeigt wie die Unterwerfung alles Natürlichen unter das selbsherrliche Subjekt zuletzt gerade in der Herrschaft des blind Objektiven, Natürlichen gipfelt.*“

Mannov román je zaľudnený aj inými, hoci nehudobnými, „Faustami“ malého formátu, duchovnými príbuznými Leverkühna, ako sú napríklad docent religióznej psychológie-démonológie Eberhardt Schleppfuss, teológ evokujúci Luthera, Leverkühnov učiteľ teológie Ehrenfried Kumpf, učenec Chaim Breisacher a kozmopolitný hudobný manažér Saul Fitelberg. Do tohto faustovského panteónu patria aj estét-kunshistorik Helmut Institoris a básnik Daniel zur Höhe. Títo „malí faustovia“ sa podieľajú na vzniku duchovnej atmosféry, ktorá viedla k nacizmu; sú to intelektuáli vzdelaní v oblasti umenia, dejín a filozofie. Démonizmus považuje Mann za špecificky nemeckú kultúrnu tradíciu. „*Tam kde sa pýcha intelektu spojí s duchovným archaizmom, tam je diabol, diabol Luthera, diabol Fausta. Diabol sa mi javí ako veľmi nemecká postava, pakt s ním ako niečo, čo je blízke nemeckej podstate*“ (Kurzke a Stachorski 2003, s. 264).²⁶ Podľa tejto štúdie patrí bytostne k postave Fausta hudobný kontext: ak má byť faustovstvo stelesnením nemeckej duše, malo by byť hudobným faustovstvom. Absenciu hudobných kontextov Mann považoval za nedostatok faustovskej literárno-kultúrnej tradície.

Leverkühn sa stane Faustom počas pobytu v talianskej Palestrine; tam ho v noci navštívi diabol Mefisto, aby si od neho vynútil upísanie jeho duše. Stretnutie Fausta a Mefistofela však môže byť iba horúčkovitou víziou a halucináciami chorého Leverkühna; je mu venovaná mimoriadne sugestívna XXV. kapitola Mannovho románu. Táto kapitola vytvára intertextuálne asociácie s románom F. Dostojevského *Bratia Karamazovi* (rozhovor Ivana Karamazova s diablom).²⁷ Do faustovsko-mefistovského významového kontextu patrí Søren Kirkegaard s esejou o *Faustovi* a Mozartovom *Don Juanovi*. Leverkühn ju v osudnú noc čítal a svojou lektúrou akoby diabla „vyvolal“. Kirkegaardova kniha o teológii a démonizme v hudbe sa stáva predmetom ich dialógu, ale aj predmetom Mefistovho ocenenia a uznania. Podľa Mefista Kirkegaard odhalil pravú, odvrátenú a temnú stranu hudby, *christliche Kunst mit negativen Vorzeichen*.²⁸

Na Leverkühnovu zvedavú otázku, ako vyzerá peklo Mefisto vykreslí archaicko-malebným stredovekým lutherovským jazykom hrôzostrašný obraz toho, čo čaká zatratencov a Leverkühna po smrti. Mann sa v tomto obraze zjavne inšpiroval *Mefistom* Johanna Spiesa z roku 1587 (Spies 1978; Röcke 2004). Medzi oboma textami sú paralely; lutherovská nemecká dikcia Fausta je tu, rovnako ako u Manna, prešpikovaná latinizmami. Peklo sa v oboch textoch nazýva *confutatio*, *pernicies* a *condemnatio*. Mefistov obraz pekla v jeho zvukovo-akustickej podobe je miesto, kde možno okrem bedákania zatratených počuť aj „pekelný smiech“ (*tänflisches Gelächter*). Ten neskôr inšpiroval Leverkühna v jeho oratóriách *Apocalypsis cum Figuris* a *Doctor Fausti Weheklage*.

Leverkühn opisuje náhlu zmenu svojho návštevníka vo chvíli, keď sa rozhovor medzi nimi obráti k téme hudby. Z Mefista, nepríjemne vyzerajúceho, nevkusne oblečeného, arogantného individua, sediaceho oproti Leverkühnovi sa náhle stane typický kultivovaný európsky intelektuál-hudobný kritik, teoretik a skladateľ s bielym golierom a kravatou, v okuliaroch s rohovým rámom. Je to v zhode s charakteristikou diabla v pôvodnej spiesovskej faustovskej legende ako majstra premien, travestií, mimikry – diabla-chameleóna.³⁰ Asociácie medzi takto opísaným Mefistom a Adornom, ktoré sa vynorili v kritických

²⁶ „*Wo der Hochmut des Intellekts sich mit seelischer Altertümligkeit und Gebundenheit gattet, da ist der Teufel und der Teufel, Luthers Teufel, Faustens Teufel will mir als sehr deutsche Figur erscheinen, das Bündniss mit ihmals etwas dem deutschen Wesen eigentümlich Nabellegendes*“ (Kurzke a Stachorski 2003, s. 264).

²⁷ Pozri list Thomasa Mann Walter-Landau Silexovej, in: Hans Wysling, c.d., s. 297- 298.

²⁸ Na podobnú témou sa Mann zamýšľal ako esejista v prednáške *Deutschland und die Deutschen* (1945): „*Die Musik ist ein dämonisches Gebiet. Sören Kierkegaard, ein grosser Christ, hat das am überzeugendsten ausgeführt in seinem schmerzlich-enthusiastischem Aufsatz über «Don Juan». Sie ist christliche Kunst mit negativem Vorzeichen. Sie ist berechnete Ordnung und chaoträchtige Wider-Vernunft zugleich*“ (Wysling, s. 47).

³⁰ Mefistova podoba v Mannovom opise kritikom románu, ako bol Hans Mayer, nápadne pripomínala podobu Adorna. Mann však tieto asociácie v liste Adornovi v roku 1950 popieral a vyvracal. Pozri: Eva Schmidt-Schütz 2003, s. 184-185.

reflexiách románu, Mann popieral. Nemohol ich však skryť, keď Mefisto hodnotil krízu európskej hudby po prvej svetovej vojne. Jeho expozé vyznieva takmer ako prepis časti a pasáží Adornovej knihy. Mefistov prejav je však aj dikciou Schönbergovej knihy *Harmonielehre*. Mefisto poučuje o pokroku a opotrebovanosti hudobného materiálu, prejavuje sa ako znalec hudby Beethovena a Brahmsa, ale aj hudby 20. storočia. Mefisto-diabol teda zrazu hovorí ako na prednáške na univerzitetnej katedre. Problém postromantickej modernej hudby Leverkühnovi vysvetľuje cez schönbergovskú modernu: „...majstrovské dielo, tvar sám osebe, patrí ku tradičnému umeniu. Emancipované umenie ho popiera. Začína to tým, že ani zďaleka nemožno siahnúť po všetkých zvukových kombináciách, ktoré sa už používali. Dnes už nie je nemožný zmenšený septimový akord, nemožné sú určité chromatické priechodné tóny. Každý, kto sa považuje za niečo lepšie, má v sebe kánon všetkého, čo je zakázané, kánon sebazáporu; ten kánon pomaly zabíja už všetky prostriedky tonality, čiže celej tradičnej hudby. Kánon určuje, čo sa stalo nesprávnym, čo je osúchané klišé. Tonálne zvuky, trojzvuky s technickým horizontom dneška prekonávajú každú dizonanciu. Možno ich použiť nanajvýš ako dizonancie, ale opatrne a len v extrémnych prípadoch, lebo šok z nich je horší ako kedysi šok z najtvrdšieho pazvuku!“ (Mann 1982, s. 318-319).

Mefistova hudobno-teoretická prednáška je Mannova-Adornova parafráza, alebo takmer doslovný prepis z Adornovej knihy, zo schönbergovskej kapitoly *Tendenz des Materials*. V pozadí Adornovej analýzy Schönbergovej hudby je filozofická analýza subjektu, ducha a materiálu v intenciách Hegelovej *Phenomenologie des Geistes*. Hudobný materiál nie je autonómny a imanentný. „V žiadnom prípade už nemá dnes skladateľ k dispozícii všetky použité tónové kombinácie. Osúchanosť a opotrebovanosť zmenšeného septakordu alebo určitých chromatických priechodných tónov v salónnej hudbe 19. storočia postrehne aj otupenejšie ucho. Pre technicky skúseného sa mení táto vágna nechť na kánon zakázaného. Keďže ho už nič neoklame, vylúči všetky prostriedky tonality z hudby... tradičné zvuky sa javia ako bezmocné klišé“ (Adorno 1990, s. 40).³² Moderná skladba sa v Mefistovom výklade tak stáva, v duchu Adornovej diagnózy, riešením čisto technických problémov, nie problémom osobnej výpovede. Literárny text má teda svoj podtext v Hegelovej *Phenomenologie des Geistes*, hoci Mannov text filozofické kontexty „zamlčuje“.

Proti tejto perspektíve Leverkühn Mefistovi oponuje možnosťou spontánnej tvorby bez apriórneho systému pravidiel, bez pút a racionálnej špekulácie. Sám však nazýva túto možnosť skôr „teoretickou“, t. j. sám jej veľmi neverí, za čo Mefisto Leverkühna ironicky pochváli. Dialektika imanentného vývoja hudobného materiálu smeruje k anulovaniu časovej rozpriestranosti. „Prohibitívne ťažkosti diela sú hlboko v ňom samom. Dejinný proces hudobného materiálu sa obrátil proti ucelenému dielu. Scvrkáva sa v čase, opovrhuje rozpriestranosťou v čase, ktorá je priestorom hudobného diela a necháva ho prázdny. Nie z tvorivej bezmocnosti a neschopnosti vytvoriť tvar. Neúprosný imperatív butnosti, ktorý nepripúšťa nadbytočnosť, popiera frázu, rozbieja ornament, obracia sa proti časovej rozpriestranosti, proti životnej forme diela“ (Mann 1961, s. 286).³³

Táto výpoveď Mefista je parafrázou textu v kapitole *Schönbergs Kritik an Schein und Spiel*, v ktorej Adorno v súvislosti s modernou hovorí o vývoji smerujúcom proti ideí uzavretého diela; hovorí o nej ako „chorobe“, ktorá síce môže byť odrazom spoločenských požiadaviek, ale v skutočnosti spočíva v temnom vnútri diela: „Prohibitívne ťažkosti diela sa odhalia... v temnom vnútri diela samého. Ak človek myslí na najnápadnejší

³² „Keineswegs stehen dem Komponisten unterschiedslos alle je gebrauchten Tonkombinationen heute zur Verfügung. Die Schübigkeit und Vernutztheit des vermindereten Septakkords oder gewisser chromatischer Durchgangsnoten in der Salonmusik des neunzehnten Jahrhunderts gewahrt selbst das stumpfere Ohr. Für technisch Erfahrene setzt solches vage Unbehagen in ein Kanon des Verbotenen sich um. Wenn nicht alles trügt, schliesst er heute bereits die Mittel der Tonalität, also die der gesamten traditionellen Musik, aus“ (Adorno 1990, s. 40).

³³V nemeckom origináli: „Die prohibitiven Schwierigkeiten des Werkes liegen tief in ihm selbst. Die historische Bewegung des musikalischen Materials hat sich gegen das geschlossene Werk gekehrt. Es schrumpft in der Zeit, es verschmäht die Ausdehnung in der Zeit die der Raum des musikalischen Werkes ist und lässt ihn leer stehen. Nicht aus Ohnmacht, nicht aus Unfähigkeit zur Formbildung. Sondern ein unerbittlicher Imperativ der Dichteit, der das Überflüssige verpönt, die Phrase negiert, das Ornament zerschlägt, richtet sich gegen die zeitliche Ausbreitung, die Lebensform des Werkes“ (Mann 1981, s. 320-321).

symptom, skrakovanie sa rozpriestranosti v čase... individuálna bezmocnosť a neschopnosť formovania tvaru je za to zodpovedná až v poslednom rade“ (Adorno 1990, s. 43).³⁴

Komparácia týchto evidentne príbuzných textov z literárneho a teoretického kontextu umožňuje sledovať „vytrhnutosť“ z kontextu, prejavujúcu sa v extrapolácii textových segmentov, vzťahujúcich celý text na problém Schönbergovej hudby. Schönberg je nahradený fiktívnym Leverkühnom. V Mannovom mefistovskom texte nemohol teda zostať Adornov konkretizujúci text, ktorým pokračuje predchádzajúci citát: *Žiadne iné diela ako Schönbergove a Weberne nemajú väčšiu konzistentnosť formového tvaru. Ich krátkosť vychádza z nárokov najvyššej konzistentnosti, hustoty. Tá zakazuje nadbytočnosť* (Adorno 1990, s. 43).³⁵ Hudba sa skoncentrovala na okamih. Táto konzistentnosť a aforistickosť popiera ideu časovej rozpriestranosti a extenzívnosti v tradícii európskej hudby. Expresionistická estetika už nemôže byť zdaním a hrou, fikciou a konvenciou, suverénnosťou formy, ktorá cenzuruje ľudské vášne, ale drastický výrazový naturalizmus. Adorno nazval expresionistickú hudbu „protokolárnou hudbou“.

V tomto kontexte Adornom citovaných Schönbergových skladieb, klavírneho cyklu *Klavierstücke* op. 11, a Schönbergových autentických výpovedí na túto tému možno porozumieť Adornovo-Mefistofelovým hudobno-teoretickým úvahám na tému estetickéj fikcie a hry. Schönbergovská estetika bola prepožičaná Leverkühnovi, ale s charakteristickou „dekontextualizáciou“, vypúšťajúcou tento schönbergovský kontext. Tieto vynechávky posúvajú Mannovu faustovskú verziu do historicky a významovo odkonkretizovanej a nediferencovanej paušalizácie a absolutizmu, ktoré majú byť významovo kompatibilné s faustovsko-mefistovským extrémizmom. Mefisto dáva adornovskej a schönbergovskej estetike pečať tohto „extrémizmu“. Mefisto nepredpisuje Leverkühnovi priamo, ako má komponovať, ale jeho „prednášku“ o objektívnej a odosobnenej hudbe, t. j. o avantgardnej hudbe a o dodekafónii, možno chápať ako dôležitú „zložku“ diabolsko-mefistofelovského zväzania Leverkühna.

Mefistovo pokúšanie Leverkühna je pokúšanie stať sa avantgardným skladateľom hudobnej moderny v štýle Schönberga a Stravinského, v zmysle Leverkühnovej estetickéj vízie v XXII. kapitole. Hlavnou podmienkou a požiadavkou diabla voči Faustovi je jeho zrieknutie sa „srdca“, lásky, ľudského tepla. Synonymom tejto studenosti, životného chladu je hudobná moderná. Faustova zmluva s Mefistom teda obsahuje požiadavku odľudštenia, ľudskej studenosti. Podľa Mefista má peklo zvláštny záujem práve o takéto studené, rozumovo-špekulatívne typy so sklonmi k mysticizmu, s liberálno-teologickým vzdelaním, aké zosobňuje Leverkühn. Mefisto dúfa, že mu takýto vzácny exemplár teológa-odpadlíka a hudobného skladateľa už neunikne. Tento zámer sa mu splní.

Mannov obraz hudobnej moderny ako ľudsky studenej bol nepochybne jednostranný, paušálny a subjektívny, ale Mannov text bol literárnou fikciou. Mann mal ako spisovateľ „licenciu“ na takýto výklad.

Literatúra:

- [1] ADORNO, Th., W. 1990. Philosophie der neuen Musik. In: Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Band 12. Frankfurt am Main: Suhrkamp. ISBN 351 807 23 58/3-518-07235-8.

³⁴ „Die prohibitiven Schwierigkeiten des Werkes enthüllen sich...im dunklen Innern des Werkes selber. Denkt man an sinnfälligste Symptom, das Schrumpfen der Ausdehnung in der Zeit...so lässt dafür am letzten individuelle Ohnmacht, Unfähigkeit der Formbildung sich verantwortlich machen“ (Adorno 1990, s. 43).

³⁵ „Keine Werke können grössere Dichtung und Konsistenz der Formgestalt bewahren als Schönbergs und Webers. Ihre Kürze rührt gerade vom Anspruch der höchsten Konsistenz her. Diese verbietet das Überflüssige“ (Adorno 1990, s. 43).

- [2] DANUSER, H. 2004. Erzählte Musik. Fiktive Poetik in Thomas Manns „Doktor Faustus“. In: RÖCKE, W., ed. Thomas Manns Doktor Faustus, 1947-1997, Publikationen zur Zeitschrift für 3 Germanistik. Bern: Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften. s. 293-320. ISBN 3-03910-471.
- [3] FULKA, V. 2013. Theodor W. Adorno a román Th. Manna 'Doktor Faustus'. In: Slovenské pohľady, č. 7-8, roč. 129, s. 136-147. ISSN 1335-7786.
- [4] HORKHEIMER, M. a ADORNO, Th., W. 1990. Dialektik der Aufklärung Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, herausgegeben von Rolf Tiedemann, Band 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- [5] KURZKE, H. a STACHORSKI, S., eds. 1996. Thomas Mann, Deutschland und die Deutschen, Essays, 1938-1945, Band 5, (1945). Frankfurt: Fischer Verlag. ISBN - 10 3596109035.
- [6] MANN, Th. 1961. Doktor Faustus: Život německého hudebního skladatele Adriana Leverkühna, vyprávěný jeho přítelem. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění.
- [7] MANN, Th. 1989. Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Frankfurt am M.: S. Fischer Verlag. ISBN-10 3596294274.
- [8] MANN, Th. 1981. Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von seinem Freunde. Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Frankfurt am M.: S. Fischer Verlag. ISBN 9783596294282.
- [9] MANN, Th. 1982. O veľkosti a utrpení Richarda Wagnera. Bratislava: OPUS.
- [10] PADDISON, M., H. 2001. Theodor Wiesengrund Adorno. In: SADIE, S. a TYRELL, J., eds. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Vol. 1, MacMilan, Oxford University press, s. 165-167. ISBN 0-19-51-7067-9.
- [11] RÖCKE, W. 2004. Teufelsgelächter. Inszenierung des Bösen und des Lachens in der „Historia von D. Johannes Fausten“ (1587) und in Thomas Mann „Doktor Faustus“. In: RÖCKE, W., ed. Thomas Manns Doktor Faustus, 1947-1997, Publikationen zur Zeitschrift für 3 Germanistik, Bern: Peter Lang AG, Europäischer Verlag der Wissenschaften. s. 187-206. ISBN 3-03910-47.
- [12] SCHMIDT-SCHÜTZ, E. 2003. Thomas Mann zwischen Tradition und Moderne. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann. ISBN 978-3-465-03212-0.
- [13] SCHOENBERG, R., E., ed. 2009. Apropos Doktor Faustus. Briefwechsel Arnold Schönberg – Thomas Mann, Tagebücher und Aufsätze 1930-1951, Übersetzungen von Susanne Müller und Elisabeth Schwagerle. Wien: Czernin, Verlags GmbH.
- [14] SPIES, J. 1978. Historia von D. Johannes Fausten dem weitbeschreiten Zauberer und Schwarzkünstler /Ein Disputation von der Hell, Gehenna genannt, wie sie erschaffen und gestaltet seie, auch von der Pein darinnen. Berlin: Verlag der Nation.

PhDr. Vladimír Fulka, PhD.
Ústav hudobnej vedy
Slovenská akadémia vied
martinu@post.sk

www.casopisespes.sk
