

Dragana Jeremić Molnar

*Fakultet muzičke umetnosti
Univezitet umetnosti u Beogradu
admolnar@sbb.rs*

Privlačnost motiva lutanja za – lutanjima nesklonog – Franca Šuberta*

Apstrakt: Franc Šubert nije imao običaj da daje programske poetičke iskaze ili se izjašnjava o nadahnućima, te se i danas u literaturi uglavnom spekuliše o tome šta ga je privuklo Milerovoj zbirci *Zimsko putovanje* i pokrenulo na omuzikaljenje. Autorka spominje neka od uobičajenih tumačenja (poput identifikacije s doživljajnim horizontom otpadnika koga su zaposeli beznade i perspektiva skore smrti; ili "bezbožništva" koje je u pesme udahnuo Miler) ali ih i odbacuje kao nedostatna, nastojeći da pokaže kako su i kompozitor i pesnik *Zimskog putovanja* dospeli pod sferu uticaja osobenog romantičarskog svetonazornog stava koji se manifestovao kroz specifičan tretman teme *lutanja*, odnosno lika *lutalice*. Šubert je motiv lutanja/putovanja obrađivao od 1815. do smrti prevashodno u *Lied*-ovima, problematizujući ga na muzički veoma kompleksne načine. Kako bi dokučila pravu prirodu Šubertovog umetničkog odnosa prema ovoj temi, autorka se najpre kritički osvrće na one malobrojne autore koji su doprineli proučavanju problema (Adorna, Gremita, Perija), potom na Šubertov narativ *Moj san* koji pokazuje da je njegova podsvest preuzela lutanje iz opštih duhovnih kretanja vremena i prilagodila ga vlastitim egzistencijalnim dilemama i, naposljetku, zaključuje da je kompozitor ispoljio visok stepen senzitivnosti za heterogenost fenomena lutanja koja se zaoštrila na početku moderne epohe, kada je duh romantizma bio u usponu, kao i da je osećao potrebu da tu heterogenost razreši u korist jednog sloja lutanja – regenerativnog.

Ključne reči: Šubert, Miler, *Lied*, lutanje, romantizam

Uvod

Franc Šubert (Franz Schubert) je primerak zbirke pesama *Zimsko putovanje* (*Die Winterreise*) svog savremenika, nemačkog pesnika Vilhelma Milera (Wilhelm Müller), pronašao u "maloj biblioteci" prijatelja Franca fon Šobera (Franz von Schober), u vreme dok su njih dvojica stanovali zajedno.¹ Do vre-

* Rad je nastao u okviru projekta "Identiteti srpske muzike u svetskom kulturnom kontekstu" (br. 177019), koji se realizuje na Fakultetu muzičke umetnosti, a finansira ga Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

¹ Ovaj podatak je otkrio sam Šober, a široj javnosti ga je preneo Hajnrih Krajsle fon Helborn (Heinrich Kreißle von Hellborn), u knjizi o Šubertu iz 1865. (prema: Youens 1991, 25).

mena Šubertovog i Šoberovog sustanovanja u opticaju su mogla da budu tri izdanja Milerovih pesama, koja odgovaraju fazama nastanka njegovog *Zimskog putovanja*: kraće prvo koje je obuhvatalo samo 12 pesama (objavljeno 1823. pod nazivom *Pesme lutanja Vilhelma Milera. Zimsko putovanje. U 12 pesama* [*Wanderlieder von Wilhelm Müller. Die Winterreise. In 12 Liedern*] u jednoj svesci lajpciškog časopisa *Urania*); prošireno drugo sa 10 novih pesama (objavljenih 1823. na stranicama martovskog izdanja časopisa *Deutsche Blätter für Poesie, Literatur, Kunst und Theater*); i konačno treće koje je sadržalo ukupno 24 pesme (a bilo objavljeno 1824. u okviru drugog toma zbirke Milerovih pesama neobičnog naziva *Pesme iz zaostavštine putujućeg šumskog horniste. Pesme života i ljubavi* [*Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten. Lieder des Lebens und der Liebe*]).

Na autografu rukopisa prve pesme prvog dela Šubertovog ciklusa *Zimsko putovanje* (*Winterreise*) zapisan je datum februar 1827, a na autografu rukopisa prve strane drugog dela ciklusa stoji oktobar 1827. (prema: Schaeffer 1938, 41). Ova dva datuma, činjenica da je i sam Šubert svoj ciklus komponovao u fazama (istina ne kao Miler u tri, nego u dve),² kao i konačni redosled pesama, impliciraju sledeće: Šubert je Milerovo *Zimsko putovanje* najverovatnije otkrivao postupno, neznatno drugačije u odnosu na ono kako ga je sam pesnik objavljivao – prvih 12 pesama do isteka 1826. (dakle, ili pre ili posle odseljenja od Šobera), a preostalih 12 pesama najkasnije do leta 1827. (svakako po povratku u Šoberov stan). To znači da je Šubert najpre pročitao one pesme koje je Miler objavio u časopisu *Urania* i omuzikalio ih, a tek potom došao u posed zbirke *Pesme iz zaostavštine putujućeg šumskog horniste* i dokonponovao ostatak (ili, kako je sam napisao, Nastavak [*Fortsetzung*]) svog ciklusa (ne pridržavajući se, pri tom, Milerovog konačnog redosleda pesama).³

Okolnosti pod kojima je Šubert formirao književni ukus i uglavnom odabirao stihove – a poglavito se tiču snažnog uticaja njegovih prijatelja – nisu ukazivale na to da će Milerova poezija uopšte dospeti do njega, a kamoli izmamiti iz njega muziku takve kompleksnosti i snage. Milerove pesme nisu, naime,

² Datumi označavaju kraj rada na delovima ciklusa. Ervin Šefer (Erwin Schaeffer) smatra da je prvi deo ciklusa Šubert počeo da komponuje već u januaru 1827, a da je drugi deo (najvećim delom) završio do povratka iz Graca, 25. septembra 1827. (Schaeffer 1938, 41). Suzan Juens (Susan Youens) je, mnogo neodređenije, konstatovala da je već tokom leta 1827. Šubert bio angažovan na komponovanju drugog dela ciklusa (Youens 1991, 28)

³ Koje je od ovih izdanja *Zimskog putovanja* Šubert pronašao u Šoberovoj "maloj biblioteci", naprosto nije moguće reći. Čak i Juens u svojoj knjizi o *Zimskom putovanju* navodi dve opcije. Najpre, na str. 26, konstatuje kako je "sasvim moguće da je Šubert pronašao lajpciški časopis *Urania* ili kod Šobera ili negde drugde", a potom na str. 27 spominje i mogućnost da je u Šoberovoj biblioteci otkrio pesme iz *Šumskog horniste* (upor.: Youens 1991, 26–27).

mogle da se nađu u školskom udžbeniku *Institutio ad eloquentiam*, obaveznom u školama u Austriji u Šubertovo vreme, iz kog je on isključivo crpeo inspiraciju za sve svoje *Lied*-ove stvarane do jeseni 1814. (ali i neke kasnije);⁴ Miler nije bio jedan od savremenih pesnika za koje je Šubert, najkasnije od 1814, počeo da se interesuje posredstvom svojih prijatelja;⁵ uostalom, sam Šober, koji je posedovao primerak *Zimskog putovanja* nije Šubertu preporučio delo za čitanje, a kamoli za omuzikaljenje; Miler nije bio, poput Majrhofer (Johann Mayrhofer) ili Šobera, Šubertov prijatelj što bi njegove stihove automatski preporučilo za omuzikaljenje.⁶

Međutim, Miler je postao jedan od oko stotinu pesnika na čije je stihove Šubert komponovao; štaviše, brojem pesama koje su privukle kompozitorovu pažnju svrstao se među najobrađenije.⁷

Mileru je privilegovano mesto među inspiratorima Šubertove vokalne lirike obezbedila činjenica da je kompozitor svoja jedina dva ciklusa *Lied*-ova zasnovao upravo na njegovim istoimenim poetskim zbirkama. Imajući u vidu da Šubert nije imao naviku da komentariše vlastiti stvaralački postupak, daje programske poetičke iskaze ili se detaljno izjašnjava o nadahnućima, danas se samo može spekulirati o tome šta ga je u Milerovim pesmama pokretalo na omuzikaljenje. S istim nepoznanicama se suočavamo i kada je u pitanju *Zimsko putovanje*, o kom je ostalo svega nekoliko šturih (i isposredovanih) Šubertovih natuknica. U literaturi se zato navode različiti razlozi koji su opredelili Šuberta da mnogo truda i energije uloži upravo u obradu ovih Milerovih pesama.

⁴ Imena pesnika obuhvaćenih knjigom videti u: Dittrich 1997, 170.

⁵ U "lincškom" ili "gornjoaustrijskom krugu" na čelu su bili Herder (Johann Gottfried von Herder), Gete i Šiler (Friedrich Schiller). U čitalačkom društvu, koje se od 1822. okupilo oko Šobera, popularisana su dela Getea, Žan Pola (Jean Paul), Klajsta (Bernd Heinrich Wilhelm von Kleist), Šlegela (Schlegel), Hajnea (Heinrich Heine) i drugih.

⁶ Šubert je u *Lied*-ovima i drugim vokalnim delima obradio preko 140 tekstova svojih prijatelja pesnika, od toga su polovinu činili Majrhoferovi (50 tekstova) i Šoberovi (20 tekstova) (Dittrich 1997, 171).

⁷ Suzan Juens je u predgovoru knjige *Šubertovi pesnici i stvaranje Lied-ova* (*Schubert's Poets and the Making of Lieder*) konstatovala da je Šubert obradio najviše Geteovih i Majrhoferovih (47) pesama (Juens 1999, xi). Nije, međutim, spomenula da ga je Miler inspirisao u čak četrdesetšest pesama. Mari-Agnes Ditrh (Marie-Agnes Dittrich) je, međutim, u *Šubert priručniku* (*Schubert Handbuch*) sasvim ispravno konstatovala kako je među pesmama koje je sam Šubert objavio (za života) najviše onih u kojima se inspirisao Milerovim stihovima, a da slede obrade Getea, Majrhofer i Šilera (Dittrich 1997, 171). Dvadeset četiri Milerove pesme Šubert je obradio u dva ciklusa, a dve – *Brdski pastir* (Berghirt) i *Misli o ljubavi* (Liebesgedanken; obe iz zbirke *Pesme iz zaostavštine putujućeg šumskog horniste*) je iskombinovao u delu *Pastir na liticama* (*Der Hirt auf dem Felsen*, 1828) za glas, klarinet i klavir.

Jedan od mogućih razloga (iako najmanje verovatan) moglo bi da bude Šubertovo dobro iskustvo iz prethodnog susreta s Milerovim stihovima – zbirkom *Lepa mlinarica (Die schöne Müllerin)* – kao sasvim solidna garancija za uspešno omuzikaljenje druge zbirke. Ipak, teško je poverovati da se Šubert u omuzikaljenje *Zimskog putovanja* upustio rukovođen time da je 1823. već (uspešno) obradio *Lepu mlinaricu* i ohrabren sporadičnim (solidno prihvaćenim) izvođenjima nekih od pesama prvog ciklusa.

Izvesnije je da je Miler kao pesnik posedovao senzibilitet koji je odgovarao Šubertu kao kompozitoru i da je u obe zbirke stvorio takve pesničke slike, štimmung i tip junaka koji su odmah mogli da stimulišu Šubertov stvaralački nerv, ali i probude u njemu svojevrsni identifikaciono-saosećajući mehanizam. Šubert je *Zimsko putovanje*, ciklus "zastrašujućih [*schauerlicher*] pesama" kako ga je navodno sam nazvao,⁸ komponovao u vreme kada su se iza njega već nalazile četiri godine borbe s teškom i, ispostavilo se, neizlečivom bolešću koja ga je fizički iznurala, psihički devastirala i polako odnosila pobedu.⁹ U julu 1826, pola godine pre nego što je počeo da komponuje ciklus, Šubert je izjavio kako mu je "veoma loše", a u oktobru 1827, kada je završio ciklus, kako ga "ponovo muče uobičajene glavobolje" (nav. prema: Stoffels 1987, 148). Pa ipak, tokom rada na *Zimskom putovanju* Šubert nije sastavio nijedno tako potresno i iskreno pismo kao ono iz 1824.¹⁰ iz kog bismo mogli da se obavestimo o tome koliko se zaista loše osećao, a kamoli zaključimo da li je psihofizičko stanje u kom se nalazio ikako povezivo s njegovom brzo donetom odlukom da komponuje taj ciklus "zastrašujućih pesama". Međutim, Šubertovi prijatelji Jozef Špaun (Joseph von Spaun) i Johan Majrhofer uspostavili su u svojim sećanjima vezu između *Zimskog putovanja* i Šubertovog raspoloženja,

⁸ Ovih Šubertovih reči prisetio se Jozef fon Špaun 1858. godine u *Razmišljanjima i beleškama o mom prijateljstvu Francom Šubertom*. Nav. prema: Youens 1991, 27.

⁹ Prve simptome obolenja, po svoj prilici sifilisa, Šubert je počeo da oseća početkom 1823; krajem proleća i početkom leta iste godine bolest je ušla u sekundarnu fazu, primoravajući ga da se podvrgne lečenju u bolnici. S obzirom na to da je lečenje imalo neke palijativne efekte, Šubert je u pismu Šoberu 14. avgusta 1823. mogao da konstatuje popravljjanje svog zdravstvenog stanja, ali i da dodatno napomene kako "skoro sumnja" da će "ponovo biti potpuno zdrav" (cit. prema: Deutsch 1947, 286). Danas se ne može s preciznošću ustanoviti od koje je tačno bolesti Šubert bolovao. Simptomi za koje se zna da ih je imao odgovaraju sifilisu, ali su isto tako karakteristični i za infektivni "trbušni tifus" (*typhus abdominalis*) (Franken 1989, 189).

¹⁰ Pismo Leopoldu Kupelvizzeru (Leopold Kupelwieser) Šubert je napisao 31. marta 1824, u vreme kada je uporna bolest njegov život pretvarala u pravu agoniju, a njemu samom postalo jasno da mu više nikada neće biti dobro. Šubert je u pismu sebe uporedio s "jadnim, nesrećnim bićem" i priznao da mu jedino preostaje da priziva smrt, nadajući se "svake večeri, prilikom odlaska u krevet" "da se više neće probuditi" (cit. prema: Deutsch 1947, 339).

zdravstvenog stanja i, čak, prerane smrti. Majrhofer je napisao kako se "pesnikova ironija, ukorenjena u očaju" duboko dojmila dugo i ozbiljno bolesnom Šubertu kome se primicala *zima* života (nav. prema: Youens 1991, 24). Špaun je bio još konkretniji. Njega je sećanje na to kako je Šubert bio uznemiren i melanholičan dok je stvarao *Zimsko putovanje*, kao i na Šubertovu izjavu da su ga upravo te pesme "koštale više napora nego bilo koje druge pesme", navelo da sam zaključi kako je grozničavo stanje u koje je kompozitora dovelo omuzikaljenje turobnog i emotivno intenzivnog ciklusa samo moglo da ubrza njegovu preuranjenu smrt (prema: Youens 1991, 24 i 27). Na liniji ovih izjava nalaze se i one iz savremene literature da je Šubertu, imajući upravo u vidu sve tegobne okolnosti u kojima se nalazio, simbolika zimskog putovanja značila više nego samom pesniku (Stoffels 1987, 149) i da je on osećao empatiju sa samoproklamovanim otpadnikom koga je zaposeo očaj (Youens 1991, 25).

Pažljiviji uvid u Šubertovo ponašanje u godini komponovanja *Zimskog putovanja* (ali i prelaska bolesti u konačnu, tercijarnu fazu), pokazuje ipak da beznade, izopštenost i perspektiva skore smrti nisu bile jedine dodirne tačke s doživljajnim horizontom glavnog protagoniste Milerovih pesama. Šubert je tada, kako navode njegovi prijatelji, jednostavno "pustio da se raspadne"; celo njegovo bitisanje rascepilo se na raspomamljeno bančenje po kafanama s jedne strane i opsesivno komponovanje u stanu s druge strane (Bevan 1998, 257). Nema nikakve sumnje da je Šubert halapljivo gutao ostatak svog kratkog života, nastojeći da se što više nametne društvu – bilo posredstvom pijančenja u kafanama, bilo posredstvom stvaranja dela namenjenih izvođenju u javnim prostorima. Na samom kraju života Šubert je maksimalno zaoštrio svoju bolemsku crtu – koja je stajala u neposrednoj vezi s njegovom, u mnogome problematičnom religioznošću. Zbog toga su neki autori zaključili da je Šuberta *Zimskom putovanju* ponajviše privuklo bezbožništvo koje mu je udahnuo Miller (Chailley 1975, 7-9; Youens 1991, 125-126).

Ovu interpretaciju je potrebno prihvatiti *cum grano salis*. Šubert je, sasvim izvesno, osećao odbojnost prema katoličkoj crkvi (a naročito prema njenim "bonzama") i nije verovao u katoličkog Boga (Goldschmidt 1954, 258).¹¹ Pa ipak, Šubert nije bio "bezbožnik" – pogotovo ne u ateističkom smislu te reči. Njegov drug iz detinjstva s kojim je i kasnije nastavio da prijateljuje, Anselm Hitenbrener (Anselm Hüttenbrenner), verovatno je bio sasvim u pravu kada je svedočio da je Šubert "čvrsto verovao u Boga i besmrtnost duše" (ne pominju-

¹¹ O tome dobro svedoči njegov ironični komentar iz dnevnika, zapisan 17. juna 1816: "Čuo sam mnogo puta književnike kako kažu: svet nalikuje jednoj pozornici na kojoj svaki čovek igra svoju ulogu. Pohvale i pokude slede u drugom svetu. – Ali uloga je dodeljena, pa je tako i naša uloga dodeljena, i ko može reći da li je dobro ili loše odigrana? – Loš je pozorišni režiser koji svojim individuumima daje takve uloge koje nisu u stanju da igraju" (Schubert 1816).

ći pritom katoličku veru) i da se "njegov religiozni stav jasno izražavao u nekim od njegovih *Lied-ova*" (Deutsch 1957, 157). Hitenbrener nije kazao koje je Šubertove *Lied-ove* imao na umu, ali to u svakom slučaju nisu bili samo oni *Lied-ovi* u kojima se direktno i neuvijeno izražavalo romantičarsko religiozno raspoloženje. Kako je dobro primetio Eduard Gronau (Eduard Grounau), u leto 1827, u isto vreme kada je možda već radio na drugom delu *Zimskog putovanja*, "Šubert je za svoju dušu" omuzikaljivao i dve ekstatične himne Johana Petera Uca (Johann Peter Uz) – "Bog stvaralac sveta" ("Gott der Welterschöpfer") i "Bog u oluji" ("Gott im Ungewitter") (Grounau 1993, 347).¹² Iako je sasvim ispravno upozorio na to da Šubertova religioznost nije bila poljuljana u vreme kada je komponovao *Zimsko putovanje*, Gronau je otišao u drugu krajnost tvrdnjom da je Šubertova snažna vera u Boga zapravo bila pretpostavka za okončanje ciklusa (Gronau 1993, 347). Istina je bila drugačija: Šubert je, slično Mileru, bio udaljen od pravovernosti onoliko koliko je bio udaljen od "bezbožništva". Na osnovu svega rečenog, čini se da bi se moglo konstatovati da su kompozitor, ali i pesnik *Zimskog putovanja* dospeli pod sferu uticaja osobenog romantičarskog svetonazornog stava koji jeste podrazumevao specifičan odnos prema religiji ali se manifestovao, između ostalog, i kroz specifičan tretman teme *lutanja* (*wandern, wandeln*), odnosno lika *lutalice* (*Wanderer*).

2

Za razliku od Milera koji se, zarad osećaja zadovoljstva lutanjem (*Wanderlust*), relativno često otiskivao na kraća ili duža putovanja (ali ne i lutanja) do bližih ili daljih destinacija,¹³ Šubert je vodio statičan stil života i nije iznutra izgarao potrebom za kretanjem. Malo je, naime, podataka koji bi govorili u prilog tome da je upražnjavao usamljeničke šetnje po prirodi na način na koji je to činio Betoven (Ludwig van Beethoven), a njegovi retki odlasci iz Beča bili su unapred planirana i manje-više pažljivo odabrana putovanja na one destinacije na kojima je mogao da postigne neki sasvim konkretni cilj (odmor, rad, ili

¹² Iz prve, desetak strana dugačke Ucove pesme preuzeo je samo prvu, pompoznu strofu. Drugu, kraću pesmu omuzikalio je u celosti. U njoj je Božji gnev upoređen s nevremenom u stravičnoj noći, što pesmu čini bližom (u odnosu na drugu Ucovu pesmu) romantičarskom senzibilitetu. Ova mračna strana božanstva opisana je u prvih šest strofa, a cela pesma se završava strofom u kojoj se probija utešni nauk (vidi: Uz 1776, 291). Oba *Lied-a* su publikovana i prvi put izvedena posle Šubertove smrti.

¹³ Godine 1817. Miler je prekinuo studije dvogodišnjim putovanjem u Austriju i Italiju; 1827. je ostvario dugogodišnju želju da putuje niz tok Rajne i poseti zemlju Nibelunga.

popularizaciju komponovane muzike) (McKay 1998, 79–88 i 94–97).¹⁴ Miler je kao čovek iznutra bio nemiran i konstantno se osećao neskrašeno/bezdomovno (*nicht heimisch*), kao da sedi na "užarenom uglju", što je kao stvaralac kanalisao kroz nadahnutu proznu i poetsku obradu teme lutanja (Youens 1991, 8). Koreni njegove fascinacije lutanjem sasvim su, dakle, jasni (i duboko lični). Šuberta su, s druge strane, stihovi o lutanju/lutalici poticali na komponovanje praktično tokom celog stvaralaštva, počevši od 1815, a da takva stvaralačka inklinacija nije imala uporišta niti u njegovom karakteru niti u načinu života. Zbog toga je dokučivanje prave prirode Šubertovog umetničkog odnosa prema motivu lutanja veoma izazovno, ali i važno. Važno je pre svega zbog toga što je sam Šubert ostavio svega nekoliko naznaka o svojim osnovnim kompozitorskim estetskim principima (Kramer 1998, 1 i dalje) dovodeći proučavaoce u poziciju da o njegovom svetonazoru zaključuju samo posredno, uglavnom preko tema koje je birao za svoje *Lied*-ove (upor.: Diettrich 1997, 168–169).

U istraživanju u kom se bavio tematikom onih *Lied*-ova koje je sam Šubert smatrao vrednim publikovanja, autor Dirhamer (Ilija Dürhammer) je ustanovio da je u čak 20% *Lied*-ova kojima je dodelio broj opusa, Šubert obradio poeziju na temu lutanja, putovanja ili nekog drugog oblika kretanja (prema: Diettrich 1997, 173). Šubertova zainteresovanost za stihove u kojima je akter lutalica vrhunila je u *Zimskom putovanju*, ali je bila najavljena već 1815, kada je omuzikalio Geteovu (Johann Wolfgang Goethe) pesmu "Lutaličin noćni *Lied*" ("Wanderers Nachtlied"). U međuvremenu je komponovao znatan broj *Lied*-ova na stihove pesama u kojima se, kao narator ili glavni protagonist, pojavljivao pojedinac koji počinje da luta usled problema s ljubavlju, domom, zajednicom... U dve objavljene sveske *Lied*-ova, prvoj s tri (*Drei Lieder* op. 4) i drugoj s pet (*Fünf Lieder* op. 5), Šubert je sasvim smisljeno uvrstio *Lied*-ove koji su, prema mišljenju Valtera Dira (Walter Dürr) bili povezani temom lutanja. Reč je o *Lied*-ovima na stihove Šmita (Georg Philipp Schmidt von Lübeck), "Lutalica" ("Der Wanderer", 1816), Vernera (Zacharias Werner), "Jutarnji *Lied*" ("Morgenlied", 1820), i Getea: "Lutaličin noćni *Lied*", "Neumorna ljubav" ("Rastlose Liebe", 1821), "Blizina voljenog" ("Nähe des Geliebten", 1815), "Ribar" ("Der Fischer", 1815), "Prvi gubitak" ("Erster Verlust", 1815) i "Kralj Tule" ("Der König in Thule", 1816). Uz navedene *Lied*-ove svakako bi trebalo još spomenuti "Lutalicu" ("Der Wanderer", 1819) na stihove Fridriha Šlegela (Friedrich Schlegel) i "Lutalicu na mesecu" ("Der Wanderer an den Mond", 1826) na stihove Johana Zajdla (Johann Gabriel Seidl).

Pesnički motiv lutanja, najobrađivaniji u *Lied*-ovima, neretko je nastavljao da proganja Šuberta i po okončanju rada na vokalnoj lirici, pronalazeći put do

¹⁴ Šubert je Beč napustio samo nekoliko puta: zarad dva putovanja u Celic u Slovačkoj (1818. i 1824) i nekoliko putovanja u Donju i Gornju Austriju (počev od posete Lincu i Štajeru u društvu baritona Johana Mihaela Fogla [Johann Michael Vogl] 1819).

njegove instrumentalne muzike u kojoj je dobijao veoma kompleksnu muzičku razradu.¹⁵ Činjenica da su *Lied*-ovi o lutanju ostavljali trag na Šubertovoj instrumentalnoj muzici navela je svojevremeno Arnolda Fajla (Arnold Feil) da traga za ritmičkim obrascima u njoj koji se mogu dovesti u vezu s kretanjem litalice (upor. Feil 1966, 81, 86, 106 i dalje).¹⁶ Prvi proučavalac Šubertovog dela koji je dobro procenio važnost motiva lutanja za kompozitorovo celokupno stvaralaštvo – uzdižući ga čak na nivo koncepta – bio je Teodor Adorno (Theodor Adorno). On je u svom prvom i najozbiljnijem osvrtu na Šubertovo stvaralaštvo, članku "Šubert" ("Schubert", 1928), kompozitorov opus tretirao na jedan specifičan način, originalan čak i u okviru njegove celokupne teorije. Zbog toga bi Adornov članak trebalo da bude uzet u obzir prilikom svakog ozbiljnijeg bavljenja motivom lutanja u (ne samo Šubertovoj) umetnosti na prelasku iz 18. u 19. vek.¹⁷

Adorno je pošao od toga da je "kategorija litalice" za Šuberta bila toliko važna da se odrazila na "strukturu njegovog dela", ali da nikada nije razmotrena na adekvatan način. Da bi problematizovao motiv lutanja Adorno je Šubertovu muziku (i vokalno-instrumentalnu i instrumentalnu) nastojao da objasni kao svojevrstne "pejsaže smrti" koji se sastoje iz "kristalnih struktura" i inkliniraju ka formi potpurija, koji onoga koji njima luta ne vode nikuda (za razliku od Betovenove muzike koja stremi ka "zvezdama"). Šubertova osobena muzika, smatrao je Adorno, zahtevala je (i dan danas zahteva) poseban pristup: ona poziva na *lutanje* kao takvo koje bi trebalo da ostane potpuno besciljno. Međutim, time što je Šubertovu muziku doveo u vezu s besciljnim lutanjem Adorno je protivrečio sam sebi. On je, naime (već u istom članku), tvrdio dve stvari: i to kako usamljenog litalicu put pre ili kasnije odvede u strahote Tartara, na dno ambisa ispod pejsaža kojim se može lutati, ali i to kako se "htonska dubina" ne pokazuje kao litaličina konačna destinacija, pošto Šubertova muzika uspeva da mu pruži "obećanje sreće". Vezu između lutanja i smrti, i lutanja i sreće (u smislu otvaranja perspektive romantičarske *regeneracije*)

¹⁵ *Lied* "Litalica", tj. konkretno muziku pisanu na drugu strofu Šlegelove pesme, Šubert je integrisao u klavirsko delo *Fantazija Litalica* (*Wanderer-Fantasie*, 1822). U Klavirskoj sonati u ce-molu (1828), jednom od poslednjih dela, više puta je podsećao na motive nekoliko *Lied*-ova iz ciklusa *Zimsko putovanje* (ali i na neka Betovenova dela).

¹⁶ Ludvig Štofels (Ludwig Stoffels) je kritikovao Fajla zbog toga što je, stavljanjem akcenta na telesno kretanje, predimenzionirao značaj ritma u *Zimskom putovanju* (Stoffels 1987, 165).

¹⁷ Adornovi prilozi proučavanju Šubertovog opusa (članak "Šubert", prikaz "Franc Šubert: Veliki Rondo u A-duru, za klavir u četiri ruke, op. 107" ["Franz Schubert: Grosses Rondo A-Dur, für Klavier zu vier Händen, 1934] i sporadična razmišljanja iz zrelih spisa, posebno *Estetičke teorije* [*Ästhetische Theorie*, 1970]) poslužili su kao inspiracija za knjigu *Adornov Šubert. Put ka teoriji mimezisa* (Jeremić Molnar i Molnar 2013a).

Adorno je još uspevaao da objasni;¹⁸ ali vezu između lutanja–smrti–sreće pretpostavio je kao aksiomatsku, samu po sebi razumljivu, ne pokušavajući da je rasvetli.¹⁹ To je njegovu odličnu interpretaciju kompleksne prirode Šubertove muzike kroz kategoriju lutanja/lutalice, učinilo manjkavom. Adornov tekst pokazao je da postoji mnogoslojni značenjski obrazac vezan za lutanje koji se pojavljivao u različitim oblastima duha; međutim, njegovo ustrojstvo ostalo je neprozirno Adornu, jednako kao i samom Šubertu.

Da je zaista hteo da se ozbiljno uhvati u koštac s ovim značenjskim slojevima inkorporiranim u fenomen lutanja, Adorno bi se upustio u detaljno razmatranje duha romantizma u kom je motiv lutanja dobio jednu od centralnih pozicija. Međutim, Adorno je u članku iz 1928. pokušao da Šuberta u potpunosti otrgne iz romantičarske tradicije kojoj je pripadao, rukovođen neutemeljenom namerom da poveća izgleda za stvaranje "podzemne linije kontinuiteta" između njegove muzike i Šenbergove (Arnold Schönberg).²⁰ Avangardistička estetička pozicija, koja je već 1928. bila sasvim raspoznatljiva, postavila je pred Adorna primarni cilj da Šuberta uzdigne u – zapravo jedinu – kreativnu alternativu Betovenu na početku građanske epohe i anticipaciju Šenbergovog atonalnog (pogotovo dodekafonskog) stvaralaštva. Zahvaljujući odabiru takve strategije Adornovo originalno bavljenje Šubertom završilo se svojevrsnim apsurdom. U svojoj prvoj pravoj romantičarskoj interpretaciji Šubertove muzike Adorno je vešto izbegao svaku problematizaciju romantizma kako ne bi doveo u pitanje vlastite (loše utemeljene) avangardističke pretenzije, koje su se nalazile u gravitacionoj sferi ne samo Šenbergovog muzičkog stvaralaštva nego i Marksove (Karl Marx) revolucionarne teorije. Pa ipak, romantičarski nerv te interpretacije bio je još uvek dovoljno jak da – barem privremeno – neutralizuje u marksizmu utemeljeni veliki narativ o neposrednim i posrednim diktatima kapitalističkog "objektiviteta"

¹⁸ Adorno je u članku "Šubert" najviše truda uložio u to da kreira mitsku sliku Šubertovih pejzaža, a potom je "racionalizuje tako da lutanje izjednači s umiranjem (tj. padom iz pejzaža smrti u Tartar, na dno ambisa) i da onda izraz tako prepariranog lutanja pronađe u Šubertovim temama" (Jeremić-Molnar i Molnar 2012, 103 i dalje).

¹⁹ Adorno je pisao kako alterovani akord u "pejsažu podeljenom na dur i mol stoji dvosmisleno kao sama mitska priroda, pokazujući i nagore i nadole istovremeno" (Adorno 2004, 13759). Ta misao pokazuje da je Adorno smatrao da "kao što u muzičkim pejzažima *privida* smrti postoji tačka preokreta ka *istinskoj* smrti, tako i u pejzažima *istinske* smrti postoji tačka preokreta ka *istinskom* životu" (Jeremić-Molnar i Molnar 2012, 109). Iscrpna interpretacija Adornovog viđenja lutanja ponuđena je u tekstu "Adornovo shvatanje lutanja po Šubertovim muzičkim pejzažima" (Jeremić-Molnar i Molnar 2012, 101–116).

²⁰ Detaljno o ovom Adornovom pokušaju (koji je bio lišen svake šanse na uspeh i od kojeg je u odustao u kasnijim radovima) videti u tekstu "Adornov neuspeli pokušaj uspostavljanja podzemne linije kontinuiteta između Šuberta i Šenberga" (Jeremić Molnar i Molnar 2013b).

i da alternativu otuđenom građanskom društvu prepozna i u lutanju i regeneraciji, a ne samo u napretku i revoluciji.

U savremenoj teoriji nije se ponovio ovakav apsurd, ali nije se otišlo dalje od Adorna u pokušajima da se razume smisao i značaj motiva lutanja u Šubertovom stvaralaštvu. Adornovo bavljenje Šubertom palo je u zaborav,²¹ dok su se markistički i muzikološki pristup motiva lutanja u Šubertovom stvaralaštvu potpuno razdvojili. To se može dobro ilustrovati na dva primera – Gremitovom (David Gramit) i Perijevom (Jeffrey Perry). Ostajući veran marksističkoj tradiciji kritike ideologije, Dejvid Gremit je motiva lutanja dodelio sasvim instrumentalno značenje u kontekstu kulturno-političkih zadataka koje je pred sebe postavila moderna "buržoaska" država u Evropi, pa sam tim i u Austrijskoj carevini. Gremit je, štaviše, ponudio sociološku teoriju "muzičke kultivacije (...)" koja se može razumeti i kao deo šireg prosvetiteljskog cilja narodne pedagogije unutar uspostavljenog društvenog poretka i, iz još šire perspektive, kao element u razvoju disciplinovanja rulje (u Fukoovom [Michel Foucault] smislu) i samim tim njenog osposobljavanja za bolju participaciju u društvu sve više karakterisanom racionalizovanim i regulisanim formama interakcije povezanimskapitalističkim odnosima proizvodnje" (Gramit 2002, 20). Posmatran iz te sociološke perspektive, osnovni smisao pesama posvećenih lutanju (napisanih na prelasku iz 18. u 19. vek) sastojao se u tome da markiraju putokaze za samokultivaciju muškaraca u poretku "birokratske buržoaske države", i to kroz uzdizanje ideala estetske autonomije muzike koja aspiraciju na transcendentni značaj plaća zaboravom vlastitih pretpostavki u političkoj, društvenoj i ekonomskoj represiji (Gramit 1995, 147 i dalje). Tako zaoštren, Gremitov pristup boluje od jedne sasvim očigledne slabosti. Motiv lutanja, naime, star je koliko i zapadna umetnost, tako da njegov značenjski spektar – čak i ako se ograniči na kraj 18. i početak 19. veka – mora biti mnogo širi od onog koji bi se mogao uklopiti u zahteve "birokratske buržoaske države" koji su za Gremita bili jedino relevantni. Zbog ovog sužavanja značenja motiva lutanja Gremit je prebrzo otipisao njegovu subverzivnu komponentu, pogotovo u kontekstu urušavanja legitimacione matrice apostrofirane "birokratske buržoaske države" – posredno, kroz umetnost, ali i neposredno, kroz politiku. Za razliku od Adorna, koji je uočio regenerativnu komponentu lutanja ali ju je nedostatan eksplicirao (kroz "obećanje sreće", koje u Šubertovoj muzici na kraju navodno pobeđuje) i objasnio, Dejvid Gremit nije uspeo čak ni da je evidentira.

Alternativni, muzikološki put objašnjenja značaja motiva lutanja za Šubertovo stvaralaštvo pokušao je da pronađe Džefri Peri u članku "Mnogi povratci litalice: ponovno razmatranje Šubertovih varijacija" ("Wanderer's Many Re-

²¹ Ipak, ceo jedan broj časopisa *19th-Century Music* (god. 29, br. 1, 2005) bio je posvećen Adornovom "Šubertu". Sadržao je prevod Adornovog članka na engleski jezik i šest studija inspirisanih tim člankom.

turns. Schubert's Variations Reconsidered"). Potpuno ignorišući Adornov članak posvećen Šubertu, Peri je pokušao da Šubertovu muziku prikaže i kao "muziku litalice", ali "i [kao] muziku turiste takođe" (Perry 2001, 374). Razlikovanje između litalice i turiste, koje je postavio isključivo teleološki,²² Peri je želeo da prilagodi Šubertovom životnom iskustvu koje je bilo *presudno* za njegovo muzičko stvaralaštvo. To što je Betoven, po Perijevom sudu, bio pravi, autentični litalica, a Šubert – "ako ne po duhu, a ono telom (*in body, if not in spirit*)" – "sporadični turista", ostavilo je dubok pečat na njihovo muzičko stvaralaštvo. Isključivanjem "duha" u Šubertovom slučaju Peri je sebe oslobodio zadatka vezivanja motiva lutanja u Šubertovom stvaralaštvu za neki širi duh – za duh romantizma. Na tako pripremljenom terenu Peri je sebi postavio zadatak da Šubertovu "telesno" nagnuće ka turističkom putovanju proglasi odgovornim za dve stvari: prvo, za ambivalenciju u kompozitorovom senzibilitetu (udaljavanje svojstveno lutanju uslovljeno je vraćanjem, koje je, navodno, svojstveno turističkom putovanju) i, drugo, za osnovnu tenziju u njegovom stvaralaštvu – tenziju između fantazije i sonatne forme – ili, tačnije, za inklinaciju ka stapanju varijacione tehnike i sonatne forme (Perry 2001, 375). Sonatna forma je, smatra Peri, kao forma koja obezbeđuje "povratak materijala u osnovni tonalitet", shvaćen kao "kuća" (Perry 2001, 390), odgovarala Šubertu za izražavanje njegovog ambivalentnog senzibiliteta jer je ustrojena prema principu "udaljavanja i vraćanja, odsustvovanja i prisećanja" (Perry 2001, 415); zbog toga ni varijacije uklopljene u sonatni oblik nisu mogle da postanu konačna udaljavanja (od teme u tematskom, tonalnom i registarskom smislu, odnosno, simbolički, od prošlosti, starih ljubavi, mesta, itd.) i da ugroze turističku težnju za povratkom na polazište, "kući".

Prvo problematično mesto Perijevog pristupa je identifikovanje sonatne forme kao prinude na (turističko) vraćanje "domu". Analiza mesta povratka osnovnog tonaliteta u Šubertovim delima pokazala je da se osnovni tonalitet, čak ako je za kompozitora i bio "kuća (*home*)", uvek ukazivao kao nešto "nekućno (*unhomely*)" strano (Marston 2000, 266), kao "idealizovani prostor [koji] nikada ne može biti kod kuće u kategorijama ovde i sada" (Burnham 2000, 662). Iako su površinski odražavala tendenciju ka putovanju, Šubertova dela su u dubini pre bila izraz lutanja s neočekivanim ishodima. To dalje vodi zaključku da je jednako sporna i Perijeva identifikacija lutanja i varijacija: zauzme li se opozitni stav da varijacija ne mora nužno da izražava težnju ka lutanju, pogotovo ne u onom smislu koji je Peri imao na umu (samim tim što ne podrazumeva napuštanje teme koja se varira i što je i te kako kompatibilna s

²² Litalica se, po Perijevom mišljenju, zapućuje nekuda bez posebne namere ili cilja (iako može da ga otkrije *en route*, a ako na kraju završi na istom mestu odakle je krenuo to može biti jedino čista koincidencija), dok turista putuje kako bi promenio okruženje i vratio se kući (njegov povratak je unapred predviđen).

razvojem, kojem je Betoven bio predan),²³ ali i da se lutanje može muzički izraziti i na drugačiji način osim kroz varijacije, Perijeva konstrukcija se ruši kao kula od karata. I pod samim pretpostavkama Perijeve teorije, ne vidi se zašto varijacija ne bi takođe mogla da bude muzički izraz turističkog *putovanja*, koje ne mora biti tek pravolinijski odlazak na jednu destinaciju i isti takav povratak nazad posle određenog vremena. Onog momenta kada se relativizuje aksiomska identifikacija lutanja i varijacije, Perijeva argumentacija počinje da podupire onaj zaključak koji on nije nameravao da izvuče: da u Šubertovoj muzici zapravo i nema lutanja, nego da je ona odraz čoveka koji je bio "i telom i duhom" turista. Tako se na kraju i Perijev portret Šuberta ne bi mnogo razlikovao od Gremittovog: bez snage da zahvati u romantičarski "arhetip" lutanja, Šubert ne bi bio ništa drugo do "objektivni umetnik" (što je zaključak koji je Peri želeo na svaki način da izbegne: Perry 2001, 378), koji u svojoj muzici odražava njemu savremenu kulturu bečkog bidermajera.²⁴ Ako je Peri na početku svog članka uveo heuristički plodno razlikovanje između lutanja i putovanja, koje je svoje dobre strane pokazivalo i na nekim mestima analize Šubertovih dela, onda se uplitanje "turizma" u tu dihotomiju pokazalo kao kontraproduktivno, pošto ju je naposljetku obesmisliilo, realno otpisujući svaki značaj motivu lutanja za Šubertovo – kako se na kraju ispostavilo – posve bidermajerski "turističko" stvaralaštvo. Međutim, Šubertovu nevoljkost da napušta Beč, koju je potisnuo svega nekoliko puta kada se odvažio na putovanja, ne treba tumačiti u "turističkom" ključu, već, pre svega, u kontekstu njegove nevoljkosti da napušta "njemu primereni, druželjubivi krug prijatelja", u kom je bio savršeno zadovoljan, za koji je komponovao i od kog je dobijao podsticaje (Dibelius 1979, 26).²⁵ Pravo pitanje otuda glasi: kakvo je bilo lutanje koje je Šuberta privlačilo i koje je bilo sasvim kompatibilno s njegovom statičnom naklonošću prijateljima od kojih se rastavljao nevoljno i s mukom?

3

Davanje odgovora na to pitanje nije moguće bez osvrta na enigmatičan zapis koji je ostao iza Šuberta – kratku priču pod nazivom *Moj san (Mein Traum)* od

²³ Već je Adorno, nadovezjući se na Šenberga, u "razvojnoj varijaciji" prepoznao onaj pokretački princip subjektivne slobode koji je afirmisala Francuska revolucija, koji je ostavio dubok pečat na muziku moderne epohe i koji Šenbergovu muziku trebalo da poveže s Betovenovom (upor.: Rosengard Subotnik 1976, 248–249).

²⁴ Za razliku od lutanja koje je, po Periju, bilo pravi romantičarski arhetip, turističko putovanje je bilo kreacija bidermajerske građanske kulture (Perry 2001, 374).

²⁵ To je uostalom konstatovao već Špaun u nekrologu objavljenom 1829. (upor.: Deutsch 1957, 21).

3. jula 1822. Šubertov višestruko zanimljiv i na različite načine tumačen narativ, važan je i za ovu diskusiju jer u njemu lutanje ima veoma istaknuto mesto. Protagonista sna – po svoj prilici sam Šubert, jer san je zapisan u prvom licu jednine – luta u tri navrata. Prvi put luta prinudno, nakon što mu je otac u besu rekao da mu se skloni sa očiju (*aus seinem Angesichte verbannte*), naljučen time što nije s njim i braćom uživao na svetkovini (*Lustgelage*) i u "izvršnoj hrani". Na lutanju koje ga je odvelo u daleke krajeve, protagonista se iznutra osećao razapetim između "najveće tuge" i "najveće ljubavi" (prema onima koji su ga progurali). Vest o majčinoj smrti probudila je u litalici potrebu da se vrati kući, kako bi je video poslednji put, što mu otac, skrhan bolom, nije uskratio. Sin je, tako, uz očevu saglasnost ostao kod kuće. Međutim, ponovni nesporazum s ocem koji je iz ljutitog roditelja izmamio šamar, bio je povod za još jedno sinovljevo – ovog puta samoinicijativno – napuštanje doma i kretanje u novo lutanje: "srca punog beskrajne ljubavi prema onima koji su ga [srce] ponizili lutao sam dalekim oblastima. Duge, duge godine pevao sam pesme. Ako sam hteo da pevam o ljubavi, pričinjavalu mi je bol. A ako sam pak hteo da pevam o bolu, to je u meni budilo ljubav. Tako su me patnja i ljubav razdirali". Sinovljevo drugo lutanje, koje ga je ponovo odvelo u daleke krajeve, prekinula je "vest o pobožnoj devici, koja je nekada umrla". Oko devičinog groba lutao je u tišini, kao u večnom blaženstvu, "krug" mladih i starih. Ljudi su pričali da se u taj krug može ući samo uz pomoć "čuda". Protagonista sna se ustezao da luta tuda. Ipak, "laganim koracima, oborenog pogleda i ispunjen posvećenošću i čvrstom verom, zaputio sam se put groba i, pre nego što sam toga postao svestan, našao sam se u krugu koji je proizveo čudesno divan ton". U tom krugu ugledao je oca, pomirenog i volećeg, koji ga je u suzama privio na grudi (cit. prema: Deutsch 1947, 226–228).

Moj san je u literaturi žanrovski shvatan na različite načine (kao autobiografska skica, književna fikcija u romantičarskom duhu ili zapis pravog sna); tumačen je na različite načine (psihoanalitički, biografski, estetički); centralno mesto u interpretacijama uglavnom su dobijali njegova simbolika, mitski karakter, skrivene biblijske, religiozne, ritualne, seksualne implikacije, a posebno srećan kraj u vidu izmirenja sina s ocem. Iako postojeće interpretacije pružaju neosporno značajne uvide u Šubertovu podsvest, nijedna nije pružila adekvatan uvid u Šubertovo shvatanje lutanja kom je u narativu dat veliki značaj. Lutanje se autorima dojmilo ili kao "produžena priprema za ekstazu" koja nastupa na samom kraju (Pesić 1999, 138), ili kao odlaganje koje "intenzivira čudo povratka" (Pesić 1999, 144). A "čudo povratka" je u sebi obuhvatalo i identifikaciju sina s ocem koje je bilo toliko intenzivno da je vodilo samoporicanju. Samim tim, san je problematizovao doživljaj "orgazma nestajanja granica ega" (Solomon 1981, 145). Osim toga, povratak sina u očevu naručje podrazumevao je i redefinisavanje odnosa s Šoberom i boemskim krugom, kom je Šubert pripadao (Solomon 1981, 150). Svi oni našli su se na kraju pomireni u užem krugu "posvećenika s čvrstom verom".

Nijedan autor nije, međutim, uočio da je Šubert u narativu zapravo opisao tri različita tipa lutanja, koja su sasvim jasno izdiferencirana. Prvo lutanje protagoniste bilo je proizvod ostrakizma usled počinjenog 'greha'; lutanje ga, zbog toga što oseća snažnu privrženost osobi koja ga je izopštila iz zajednice, doživljava kao prinudu, sve vreme pati jer ga izjeda neuzvratanje na pruženu ljubav, ali i žudi za povratkom u okrilje zajednice. Drugo lutanje protagoniste sna bilo je posledica njegove odluke: na lutanje ga je pokrenula ambivalencija između osećaja nepripadanja zajednici i želje da stvori uslove za obnovu pripadništva, između težnje ka osamljivanju i čežnje za društvom, između rezignacije postojećim i kontemplacije o mogućem, između patnje i ljubavi. Naposljetku, treće lutanje protagonista započinje s snažnom verom u mogućnost ispunjenja "čuda" koje će doneti ne samo regeneraciju njegovog sopstva nego i celog čovečanstva.

Nijedno od pomenutih tipova lutanja nije bilo proizvod Šubertove imaginacije. Njegova podsvest ih je preuzela gotove iz opštih duhovnih kretanja njegovog ali i prethodnih vremena, i prilagodila vlastitim egzistencijalnim problemima i dilemama. *Moj san* vrhuni u dospevanju protagoniste putem lutanja do cilja, stanja spokoja i sreće, konačnog uspostavljanja ravnoteže između unutrašnjeg i spoljašnjeg; Šubertovo stvaralaštvo iz oblasti vokalne lirike pokazuje da je on sam, prilikom odabira stihova, bio najsenzitivniji za regenerativno lutanje koje je, kao umetničku ideju, proizveo "romantičarski duh". Jedna od najubedljivijih poetskih predstava takvog tipa lutanja jeste upravo Milerovo *Zimsko putovanje*, delo u kom lutanje, zahvaljujući regenerativnom potencijalu, može da se premetne u putovanje ka određenom cilju.

Literatura

- Adorno, Theodor. 2004. "Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962". In *Gesammelte Schriften*, Band 1. Berlin: Directmedia (Digitale Bibliothek Band 97).
- Bevan, Peter Gilroy. 1998. "Adversity: Schubert's Illnesses and Their Background". In *Schubert Studies*, ed. B. Newbould, Aldershot Brookfield: Ashgate.
- Burnham, Scott. 2000. Schubert and the Sound of Memory. *The Musical Quarterly* 84 (4): 655–663.
- Chailley, Jacques. 1975. *Le Voyage d'hiver de Schubert*. Paris: Alphonse Leduc & cie.
- Deutsch, O. E. 1947. *The Schubert Reader. A Life of Franz Schubert in Letters and Documents*. New York: W. W. Norton & Company Inc.
- Deutsch, Otto Erich. 1957. *Schubert. Die Erinnerungen seiner Freunde*. Leipzig: Breitkopf & Härtel Musikverlag.
- Dittrich, Marie-Agnes. 1997. "'Für Menschenohren sind es Harmonien.' Die Lieder". In *Schubert Handbuch*. Hrsg. W. Dür und A. Krause, Kassel, Stuttgart, Weimar: Bärenreiter i Metzler.

- Franken, F. H. 1989. Die Krankheiten großen Komponisten. Band 2: Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Maria von Weber, Gioacchino Rossini, Franz Schubert, Gaetano Donizetti, Johannes Brahms. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- Goldschmidt, Harry. 1954. *Franz Schubert. Ein Lebensbild*. Berlin: Henschelverlag.
- Gramit, David. 1995. Schubert's Wanderers and the Autonomous Lied. *Journal of Musicological Research* 14 (2): 147–168.
- Gramit, David. 2002. *Cultivating Music. The Aspirations, Interests and Limits of German Musical Culture 1770–1848*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.
- Gronau, Eduard. 1993. *Franz Schubert. Musik zwischen Himmel und Abgrund. Eine Werkbiographie*. Allensbach: Strehlow-Verlag.
- Jeremić-Molnar, Dragana i Aleksandar Molnar. 2009. Nestajanje uzvišenog i ovladavanje avangardnog u muzici moderne epohe. Knjiga 2: Muzički avangardizam u Šenbergovoj dodekafonskoj poetici i Adornovoj kritičkoj estetici. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju i Filip Višnjić.
- Jeremić-Molnar, Dragana i Aleksandar Molnar. 2012. Adornovo shvatanje lutanja po Šubertovim muzičkim pejzažima. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 46: 101–116.
- Jeremić-Molnar, Dragana i Aleksandar Molnar. 2013a. *Adornov Šubert. Put ka teoriji mimezisa*, Beograd: Službenik glasnik i Fakultet muzičke umetnosti (u štampi).
- Jeremić-Molnar, Dragana i Aleksandar Molnar. 2013b. Adornov neuspeli pokušaj uspostavljanja podzemne linije kontinuiteta između Šuberta i Šenberga. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muz* 47 (u štampi).
- Kramer, Lawrence. 1998. *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song*. Cambridge, New York and Melbourne: Cambridge University Press.
- Marston, Nicholas. 2000. Schubert's Homecoming. *Journal of the Royal Musical Association* 125: 247–270.
- McKay, Elisabeth Norman. 1998. *Franz Schubert. A Biography*. Oxford etc.: Oxford University Press
- Perry, Jeffrey. 2002. The Wanderer's Many Returns: Schubert's Variations Reconsidered. *The Journal of Musicology* 19 (2): 374–416.
- Pesic, Peter. 1999. Schubert's Dream. *19th Century Music* 23 (2): 136–144.
- Rosengard Subotnik, Rose. 1976. Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition. *Journal of the American Musicological Society* 29 (2): 242–275.
- Schaeffer, Erwin. 1938. Schubert's 'Winterreise'. *The Musical Quarterly* 24 (1): 39–57.
- Schubert, Franz. 1816. "Tagebucheintrag, den 17. Juni 1816". In Franz Schubert. *Schubert-Autographe – die größte Sammlung im Internet*, www.schubert-online.at/.
- Solomon, Maynard. 1981. Franz Schubert's 'My Dream'. *American Imago* 38 (2): 137–154.
- Uz, Johann Peter. 1776. "Gott im Ungewitter". In J. P. Uz. *Sämtliche poetische Werke*, Band 1. Carlsruhe: Christian Gottlieb Schmieder.
- Youens, Susan. 1991. *Retracing a Winter's Journey. Schubert's Winterreise*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Dragana Jeremić Molnar

Faculty of Music Art, University of Arts in Belgrade

Wandering Motive and Its Appeal
On Reluctantly Wandering Franz Schubert

Franz Schubert was not generous in commenting his own creative procedures, or in revealing his artistic inspirations. Therefore, it is even today not clear why Wilhelm Müller's collection of poems entitled *Winter journey* attracted Schubert so strongly that he was so determined to set it as a whole to the music. In this article the author mentions, and rejects as well, couple of commonly accepted interpretations. The path to the *lieder* cycle *Winter journey* was paved neither by Schubert's identification with the main character – outcast overwhelmed by desperation and anticipation of the approaching death – and his strange ways of experiencing the world; neither by composer's acceptance of impious beliefs hidden in Müller's poems. The author argues that both poet and composer of *Winter journey* shared the affinity for the wandering (and wanderer) motive which was one of the central topics in the rising romantic *Weltanschauung*. Schubert was dealing with this motive from 1815 until his death mainly in his *lieder*, sometimes in very complex manner. In order to understand the real nature of Schubert's artistic rapprochement to the motive of wandering, the author was obliged to consider and, at the first place, evaluate the works of scholars (such as Theodor Adorno, David Gramit, and Jeffrey Perry) who have been dealing with this problem. After that the author focuses her attention to the narrative entitled *My dream*, the most extensive and enigmatic writing left behind Schubert; she analyses the role of wandering in it, arguing that Schubert was participating in the spiritual currents of his time even unconsciously and trying to adapt them in order to serve as the solutions to his own existential dilemmas. Finally, she concludes that the composer was very sensitive for the complexity of the phenomena of wandering, when romantic *Weltanschauung* was at its peak, and eager to come to terms with this complexity artistically, paying the most attention to one of its layers – the regenerative one.

Key words: Schubert, Müller, Lied, wandering, romanticism

Attraction du motif d'errance pour Franz Schubert
aux errances non enclin

Franz Schubert n'avait pas la coutume de donner des déclarations poétiques ou de se prononcer sur l'inspiration, et c'est pourquoi en-

core aujourd'hui l'on spéculé fréquemment dans la bibliographie sur ce qui l'a attiré au recueil de Müller *Voyage d'hiver* et l'a incité à sa mise en musique. L'auteure mentionne certaines des interprétations habituelles (comme l'identification avec l'horizon du vécu du renégat tourmenté par le désespoir et la perspective de la mort proche; ou l'"impiété" que Müller avait insufflé à ses poèmes) mais elle les rejette aussi comme insuffisantes, s'efforçant de montrer que le compositeur et le poète du *Voyage d'hiver* sont tombés sous la sphère d'influence de la conception du monde romantique particulière qui se manifestait par le traitement spécifique du thème de l'errance, c'est-à-dire du personnage de *vagabond*. Schubert a traité le motif de l'errance/voyage jusqu'en 1815, année de sa mort, principalement dans ses *Lieds*, le problématisant des manières musicalement très complexes. Afin de saisir la vraie nature du rapport artistique de Schubert envers ce thème, l'auteure analyse d'abord de façon critique les auteurs peu nombreux qui ont contribué à l'étude du problème (Adorno, Gramitt, Perry), puis le récit de Schubert *Mon rêve* qui montre que sa sub-conscience a emprunté l'errance aux mouvements spirituels universels de son temps et l'a adapté à ses propres dilemmes existentiels; enfin, elle conclut que le compositeur a manifesté un haut degré de sensibilité pour l'hétérogénéité du phénomène de l'errance qui s'était accentuée au début de l'époque moderne, lorsque l'esprit romantique était en expansion, tout comme il ressentait le besoin de résoudre cette hétérogénéité au profit d'une couche régénératrice de l'errance.

Mots clés: Schubert, Müller, *Lied*, errance, romantisme

Primljeno / Received: 22.01.2013.

Prihvaćeno / Accepted for publication: 15.02.2013.