
SONJA BRISKI

U TRAGANJU ZA ADORNOVIM PRISTUPOM SOCIOLOGIJI KULTURE I UMETNOSTI

„Ovo je samo muzika; kako tek mora da je napravljen svijet u kojem već pitanja kontrapunkta svjedoče o nepomirljivim konfliktima?”

Th. W. Adorno, *Filozofija nove muzike*

Taj svet danas je takav, kaže Adorno, da je subjekt zanemio od užasa; zanemio je pred užasom sveopšteg otuđenja i postvarenja, ali i zato što je on sam izgubio pravo da govori. To je realnost represivnog društvenog totaliteta u kome su ljudi, njihova delatnost i proizvod njihove delatnosti postali stvari. A kakva treba da bude umetnost tako otuđenog sveta, sveta koji je u sebi rastrgan protivrečnostima? Th. W. Adorno¹⁾, čija se misao kreće između filozofije, nauke i umetnosti, odgovara da je u takvom svetu istinita samo ona umetnost koja svesno u sebi sadrži sve njegove antagonizme. Ali umetnost utoliko tačnije odgovara na heteronomiju savremenog sveta, ukoliko se više odmiče od njega. Neumoljiva umetnost za-

¹⁾ Theodor W. Adorno, 1903—1969, nemački filozof, sociolog i estetičar; studirao je i muziku. Jedan od osnivača Frankfurtske škole, koja se vezivala za Institut für Sozialforschung i Zeitschrift für Sozialforschung. Godine 1933. odlazi u emigraciju, ne napuštajući svoj teorijski rad, zatim se vraća u Frankfurt, gde je do smrti bio profesor na J. W. Goethe univerzitetu.

stupa društvenu istinu protiv samog društva. Umetnost mora, radi ljudskosti, nadmašiti svet u njegovoj neljudskosti.

Ovo je samo uvod u Adornov sistem mišljenja. Njegovi spisi liče na „lavirinte aforističkih misli“ (Habermas), koje svoju snagu crpu iz individualnog, neintegrisanog, specifičnog, čiji se sadržaj suprotstavlja krutoj sistematskoj formi. Mnogostrukost fenomena se, po Adornu, opire jednodimenzionalnoj pojmovnoj redukciji kakvu zahteva metodičko sistematski okvir teorije. On negira suvu logiku deduktivnog zaključivanja, smatrajući da opštost logičke forme čini nepravdu individualnom, jer „ne valja filozofirati o konkretnome, već što više iz njega“. Dosledan ovakvom „shvatanju filozofiranja“²⁾, svoju teorijsku misao on nigde nije izneo u sistematskom obliku. Adornove rasprave, bez obzira na to da li se odnose na umetničko delo jednog Getea, Vagnera, Stravinskog ili filozofske sisteme Hegela, Bloha, Lukača ili na neke druge probleme, napisane su u obliku tzv. „malih formi (eseji, traktati, aforizmi, meditacije, skice, studije, refleksije, fragmenti, teze itd.). A na stranu to što u njegovim spisima kao da je svaka rečenica, koja obično u sebi sadrži po dva, pa i tri, paralelna misaona toka, u središtu pažnje, tako da se sve one slivaju u jednu „atonalnu muziku misli“, zgusnutu argumentacijom.

Svojim „shvatanjem filozofiranja“ Adorno nastoji da na nivou savremene teorijsko-metodološki relevantne društvene misli, ponovo aktualizuje onaj oblik saznanja o društvu koji je Marks utemeljio — kritiku. U kontekstu širih idejnih tokova savremene filozofske društvene misli, njegova misao se razvijala u znaku izrazite konfrontacije Marksove revolucionarne kritičke teorije i pozitivističkog ideala objektivne iskustvene nauke. U suprotstavljanju neopozitivističkoj epistemologiji nastalo je osobeno teorijskometodološko stanovište, kritička teorija društva,³⁾ koja, kao racionalna teorijska spoznaja mora biti istovremeno kritika svog predmeta, a to znači i anticipacija optimalnih mogućnosti njegove promene, „projekt istorijske prakse“ (Markuze). Ovo nastojanje da se uspostavi umno jedinstvo između teorije i prakse jedan je od konstitutivnih elemenata kritičke teorije, po kome se ona i razlikuje od „tradicionalne“, sistematske, koju Adorno odbacuje upravo zbog toga što se na osnovu takvog shvatanja teorijskog znanja neda zaključiti šta treba

²⁾ J. Habermas, „Ein philosophirender Intellektuer“, u: *Ueber Th. W. Adorno*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M, 1968, str. 155.

³⁾ Vid.: V. Milić, „Metod kritičke teorije“, Beograd, *Filozofija*, br. 2/1969, str. 99—137.

điniti. On se u duhu Marksovog dijalektičko-teorijskog nasleđa zalaže za kritiku „svega postojećeg“; međutim, oštrica ove kritike se otupljuje neutralisanjem samog Marksovog shvatanja bitnih suprotnosti i protivrečnosti savremenog kapitalističkog društva. Tako on osnovne društvene protivrečnosti savremenog kapitalizma svodi na apstraktni odnos društvo-pojedinac, na dominaciju represivnog totaliteta nad pojedincem, ne uspevaajući da teorijski i metodološki konkretizuje kategoriju posredovanja (konkretan način povezivanja opšteg i posebnog u društvenom životu), iako je teorijski svestan sve njene kompleksnosti, jer se, po Adornu, u tradiciji Hegelove filozofije, „posredovanje ne odvija spolja u trećem medijumu, između stvari i društva, nego unutar same stvari“⁴⁾. Doduše, on nominalno govori o posredujućem značaju klasne strukture društva, pre svega u svojim proučavanjima posebnih društvenih pojava kao što su kultura i umetnost. Tako on u svom sociološkom tumačenju muzike postavlja „pitanje o njenom odnosu prema socijalnim klasama“⁵⁾, ali taj odnos opet određuje na apstraktan način: „Muzika ima posla sa klasama utoliko ukoliko se u njoj izražava klasni odnos in toto“⁶⁾, ili: „Autentična muzika je, kao i svaka autentična umetnost, kako kriptogram nepomirljivih suprotnosti između sudbine pojedinačnog čoveka i njegovog ljudskog određenja, tako i predstavljanje uvek problematičnog odnosa antagonističkih pojedinačnih interesa prema celini, i najzad nade na realno izmirenje.“⁷⁾

Adorno je zabrinut zbog rastućih protivrečnosti između sve represivnijeg društvenog totaliteta i sve ugroženije jedinke, smatrajući da ovaj proces dovodi do smanjenja individualizacije, što opet izaziva regresiju u kulturi. I u rezignaciji pred iracionalnošću postojećeg, napušta osnovne postulate svog teorijskometodološkog stanovišta, ne uspevaajući da pojmi društvo kao konkretan totalitet, kao strukturalnu celinu društvenoekonomskih i klasnih odnosa i protivrečnosti, i svoja sazajna interesovanja pretežno usmerava na proučavanje moderne kulture, naročito umetnosti.

Otuda pitanje: šta je umetnost, postaje za Adorna od odlučujućeg teorijskog značaja. U skladu sa svojom pretpostavkom „kritičke teorije“ on smatra da se estetički i sociološki može razu-

⁴⁾ Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M, 1962, str. 221.

⁵⁾ Isto, str. 65.

⁶⁾ Isto, str. 79.

⁷⁾ Isto, str. 78.

meti umetnost „samo u procesu kritičke samosvesti”, koja svagda ima u vidu potrebu celovite promene postojećeg, koje je negativno.

Njegovo estetičko promišljanje umetnosti zasnovano je kao gnoseologija umetnosti, u tradiciji „velike” filozofije od Platona do Hegela, koja određuje umetnost kao oblik saznanja. Međutim, on istovremeno daleko iza sebe ostavlja ovaj tradicionalni nivo gnoseološke koncepcije umetnosti. Mada za njega problem spoznavanja sveta, problem istine, ostaje i dalje temeljni problem umetnosti, on na bitno drukčiji način određuje karakter tog spoznavanja i te istine. Umetnost nije ni „tek niži, osjetilni” oblik saznanja (Hegel), a naročito ne „kopija” ili „odražavanje” empirijske stvarnosti (socijalistički realizam), već „umjetnička djela izlaze iz empirijskog svijeta i stvaraju njemu nasuprotnan svijet vlastite biti kao da je i on bivstvujući”⁸⁾. A „svet vlastite biti” umetničkog dela u svakoj epohi nalazi se u njenom saznanju. Pošto, po Adornu, ne postoji neko opšte, vanistorijsko biće umetnosti, estetika, kao puka refleksija o svom predmetu, tj. umetnosti, postaje istorijski nemoćna, a na njeno mesto dolazi sociologija umetnosti, kao konkretno istorijsko (epohalno) promišljanje umetničkog fenomena. Polazeći sa socijalnoistorijskog stanovišta, a shodno postuliranom kritičkom principu (negacija negacije, koja kod Adorna prelazi u nihilistički stav prema svemu postojećem), u Adornovim sociološkim istraživanjima umetnosti središnji značaj dobija njegovo razlikovanje tradicionalne (prošle) i moderne (nove) umetnosti. U osnovi ovog razlikovanja leži interes za odnos umetnika, odnosno umetničkog dela, prema realnosti, a implicite i za socijalnu funkciju umetničkog dela u društvu. Problem se postavlja u obliku dileme: da li se umetničko delo pojavljuje kao afirmacija postojeće realnosti ili kao njena negacija. Istina tradicionalne umetnosti, po Adornu, bila je upravo u potvrđivanju onog što jeste, jer je kao princip njenog zasnivanja važila istina harmonije i sklada, što se estetički ispoljavalo u afirmaciji kategorije lepog (prijatnog), a filozofski izražavalo u obliku ideje o zatvorenosti, punoći, izvesnosti. A takva slika sveta ne samo da je neistinita za ovo danas, već i za ono juče. U Adornovom sistemu mišljenja ona tako postaje privid, „lažna svest”. Međutim, nova umetnost se „ne pojavljuje u pojmu lepog nego, da bi ga izvršila, zahtevala je ružno kao svoju negaciju”⁹⁾. Moderna umetnost, dakle, zastupa

⁸⁾ Th. W. Adorno, „Estetička teorija”, u: *Marksizam i umjetnost*, „Komunist”, Beograd, 1972, str. 126.

⁹⁾ Th. W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, cit. prema: S. Petrović, *Estetika i sociologija*, „Ideje”, Beograd, 1975, str. 128.

drukčiji princip stvaranja — princip ružnog, disonantnog, disharmoničnog, jer je to istina sveta — negativno i neizvesno za ovo danas i ono sutra. Ona je svagda u protivstavu prema postojećem, jer mora da pokaže to negativno; ona je kao „društvena antiteza društvu i nju se iz društva ne da neposredno deducirati“¹⁰⁾. I upravo iz tog protivstavljanja društvu proističe njen društveni karakter; samo asocijalna umetnost ne optužuje (npr. socijalistički realizam). Svoje shvatanje moderne umetnosti Adorno konkretizuje na primeru društvene funkcije avangardne muzike. Ona ne može ništa drugo, kaže Adorno, nego da u vlastitoj strukturi predstavi društvene antinomije koje i snose krivicu zbog njene izolacije. I dalje: ona će biti utoliko bolja, ukoliko dublje može da uobliči u sebi moć tih protivrečnosti i nužnost njihovog društvenog prevazilaženja, ukoliko čistije u antinomijama svoje vlastite forme izražava bedu društvenog stanja i poziva na promenu u šifrovanom rukopisu patnje. Ona ne može samo užasnuti i nemo da posmatra društvo: ona tačnije ispunjava svoju društvenu funkciju kada na osnovu vlastitog materijala i prema vlastitim zakonima forme iznosi na videlo društvene probleme koje sama u sebi sadrži do najdubljih ćelija svoje tehnike. Zadatak muzike kao umetnosti tako dolazi u izvesnu analogiju sa društvenom teorijom.¹¹⁾ Ovo se, dakle, odnosi samo na „novu“ muziku, kojoj je, po Adornu, jedino stalo „do razvijanja istine u estetskom objektivitetu“ i koja je zbog svog „atonalnog revolta“ isključena iz oficijelne kulture. Može se povući paralela i sa modernim slikarstvom: atonalnosti u novoj muzici odgovara nepredmetnost u apstraktnom slikarstvu. Ova paralela ima svoje zajedničke korene u realnom stanju stvari. Do „objektivnog raspadanja ideje o izrazu“, odnosno do iščezavanja predmetno-prikazivačkog plana došlo je, po Adornu, usled toga što pred licem otuđene ljudske zbilje prikazivanje više nema smisla. Prikazivati predmetnost značilo bi „umetnički zastupati laž“, jer je ta predmetnost otuđena ljudska stvarnost; izražavati tu realnost značilo bi priznati *status quo*, sveukupnost društvenih odnosa koji su subjektu tuđi. Umetnik je toliko okovan svojim užasom da više ne može reći što bi vredelo da se kaže, pogotovo ne u obliku jednog zaokruženog, u sebi zatvorenog umetničkog dela, jer je ono estetski privid sklada, a „lakoća te slike danas znači neodgovornost“. „Zatvoreno umetničko delo je građansko.“¹²⁾ Dilema u kojoj se

¹⁰⁾ Th. W. Adorno, *Estetička teorija*, str. 126.

¹¹⁾ Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, str. 80.

¹²⁾ Th. W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, Nolit, Beograd, 1968.

našla umetnost danas je: privid ili istina, igra ili zbilja. Ona je postala nova upravo onda, kada je radikalno počela da sumnja u to da je „ovaj svet najlepší od svih mogućih”. „Zapanjena pred užasom istorije”, ona u najvećoj mogućoj meri izražava otuđenje. „Dok publici, odvojenoj od produkcije, površina nove muzike (čitaj: umetnosti — SB) zvuči tuđe, ipak njeni najekspoziraniji fenomeni proizlaze iz istih onih društvenih i antropoloških predpostavki koje su i slušaočeve. Disonance koje ga plaše govore o njegovom vlastitom stanju: samo zato su mu neizdržljive.”¹³⁾ Prva reakcija na šok koji je moderna umetnost izazvala kod publike („ružno” nepredmetno slikarstvo, atonalna muzika, antiroman, avangardna drama itd.) sastojala se u odbacivanju te umetnosti kao nerazumljive. Međutim, taj strah ne potiče iz njene nerazumljivosti, već se, naprotiv, javlja zbog toga što je sasvim tačno shvaćena. „Njihova muzika (Šenberga i Veberna — SB) oblikuje onaj strah i užas, onaj uvid u katastrofično stanje koje drugi mogu da izbegnu samo ako regresiraju. Nazivaju ih individualistima, a ipak je njihovo delo usamljen dijalog sa silama koje razaraju individualnost — silama čije „nakazne slike” snažno prodiru i u njihovu muziku.”¹⁴⁾ Ma koliko isticao kritičku suštinu „istinske” umetnosti, Adorno se upliće u vlastite antinomiije, jer je svestan njene nemoći: ona se nalazi u strukturi društvene zbilje, ali po sebi ona tu ne može ništa bitno. Ona današnjem iracionalnom svetu prinosi sebe kao žrtvu, preuzimajući njegovu krivicu na sebe; ona se „odriče svoje sreće da bi spoznala nesreću”, „svu lepotu nalazi u tome da se odrekne lepog privida”, ona je bezpomoćna, „zapravo, ona je poruka u boci što pluta po moru.”¹⁵⁾

Da bi misao ostala adekvatna svom predmetu, temeljna teorijska orijentacija, koja je dovela Adorna do uvida u društvenoistorijsku suštinu današnjeg sveta i otkrivanja mesta umetnosti u njemu, zahteva osoben metodski pristup predmetu proučavanja. Shvatajući kritičku teorijsku misao kao oblik celovite racionalne samosvesti, on se zalaže za jedan celovit oblik saznanja, nasuprot parcijalnom, instrumentalno tehničkom obliku, čija rascepkanost otežava sagledavanje čoveka kao celovitog ljudskog bića i društva kao celine, kao i razumevanje posebnih odnosa i pojava, naročito takvih kao što je umetnost. U tom kontekstu on kritikuje empirijsku orijentaciju u sociologiji umetnosti na čelu sa Zilbermanom i Lazarsfeldom, koja,

¹³⁾ Isto, str. 38.

¹⁴⁾ Th. W. Adorno, „O fetišu u muzici i regresiji slušanja”, *Treći program*, Beograd, zima 1970, str. 266.

¹⁵⁾ Th. W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, str. 155.

svodeći predmet sociološko-umetničkih istraživanja na ispitivanje efekta, doživljaja umetničkog dela, ograničava saznanje ciljeve na tehnički upotrebljivo znanje koje se sastoji iz utvrđenih pravilnosti između pojedinih promjenljivih. Ovakvom pretvaranju teorije u neautonomno oruđe društvene prakse Adorno suprotstavlja svoje kritičko stanovište sociologije umetnosti (pri čemu su teorijske pretpostavke daleko šire od same koncepcije sociološkoumetničkog istraživanja), koje se zasniva na celovitoj predmetno-saznajnoj analizi umetničkog dela, jer se na tom planu, po njegovim rečima, kristalizuje najdublji odnos između umetnosti i društva. Sociologiju umetnosti nemoguće je ograničiti samo na proučavanje društvenog uticaja umetničkih dela, jer je „ovaj uticaj sam po sebi samo jedan momenat u totalitetu odnosa”. „Sociologija umetnosti, prema smislu termina obuhvata sve aspekte odnosa umetnosti i društva”,¹⁶⁾ a ne samo „umetnički doživljaj” i „socijalnu recepciju”. Kritikujući njeno sužavanje na proučavanje toga kako se doživljavaju i prihvataju umetnička dela, Adorno ukazuje na činjenicu da je čak i to prihvatanje višestruko posredovano bezbrojnim mehanizmima rasprostiranja, društvenom kontrolom i autoritetom, društveno uslovljenim stanjem svesnosti ili nesvesnosti onih na koje se vrši uticaj, najzad samom društvenom strukturom. A i sam pojam umetničkog doživljaja je teško odrediti; on je veoma difuzan, subjektivan, opire se verbalizaciji. „Takvo istraživanje — na jednom mestu¹⁷⁾ Adorno navodi Hegelovo mišljenje — ne vodi daleko, jer osjećanje je neodređena, tamna regija duha; ono što se osjeća zavijeno je u formu najapstraktnijeg pojedinačnog subjektiviteta, i zato su i razlike u osjećanju sasvim apstraktne, a nisu razlike same stvari... Refleksija o osjećanju zadovoljava se posmatranjem subjektivne afekcije i njenih osobitosti, umjesto da se zagnjuri i udubi u samu stvar, u umjetničko djelo i time digne ruke od golog subjektiviteta i njegovih stanja.” Zatim, „problemi većeg sociološkog značaja” ne mogu se jednostavno obuhvatiti samo „subjektivno orijentisanim metodama”. Adorno je skeptičan prema ovom obliku parcijalnog sociološkog empirizma, jer se tako ostaje na nivou opisnog ispitivanja „reakcija” (dakle, na površini stvari), bez njihovog dubljeg teorijskog poimanja u kontekstu društveno relevantnih uslova i bez postavljanja pitanja o njihovom objektivnom smislu. Najdrastičniji oblik tehniziranog empirizma svodi se na naučno i praktično bezna-

¹⁶⁾ Th. W. Adorno. „Thesen zur Kunstsoziologie”, u: *Ohne Leitbild — Parva Aesthetica*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M., 1967, str. 94.

¹⁷⁾ Cit. prema: Th. W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, str. 41.

čajnu faktografiju pretežno statističkog tipa i on je obično neposredno podređen administrativnim potrebama. Ovakve podatke je „kao inventar tzv. objektivnog činjeničkog stanja teško razlikovati od prednaučne informacije za administrativne ciljeve“¹⁸). To je, po Adornovom mišljenju, slučaj sa Lazarsfeldovim istraživačkim projektima o sredstvima masovnog opštenja, gde se pazi samo na to da se utvrde „reakcije“ u okviru vladajućeg „commercial systema“, a ne analizira se struktura i implikacije samog sistema. Oni u najboljem slučaju daju podatke o „subjektivnim reakcijama i efektima“ delovanja pomenutih sredstava, ali ne pokazuju koliko se u ovakvim subjektivnim shvatanjima neki objektivni sadržaji društvenog života nepotpuno i iskrivljeno izražavaju, koliko su sama obaveštenja objektivna, zatim koji su društveni uslovi pogodovali nastajanju ovih iskrivljanja. (Da li, pita se Adorno, „ispitivanje statistički preovlađujuće evidencije, da radnici više ne smatraju sebe za radnike i poriču da još uopšte postoji nešto kao proletarijat“, može da se navede kao dokaz nepostojanja proletarijata.) Dalje, ovako usko shvaćenoj funkcionalno-empirijskoj analizi izmiču umetnička dela „više vrednosti“, koja „prema kriterijumima njihovog kvantitativnog delovanja društveno ne igraju neku značajniju ulogu i koja bi Zilberman stoga dosledno morao da isključi iz razmatranja“¹⁹). Sa stanovišta takve, dosledno shvaćene, primenjene, sociološkoumetničke analize, umetnička dela „više vrednosti“ postaju irelevantna, jer se njihov kvalitet često (suviše često) nalazi, „nasuprot konvencionalnim i očvrslim formama svesti, upravo u protestu protiv društvenog prihvatanja“²⁰) te i to (takav „efekat komunikacije“) postaje prevashodno sociološki problem. Dakle, „kultura je stanje — kaže Adorno — koje isključuje pokušaje da bude merena. Merena kultura je već nešto drugo, zbir draži (Reizen) i informacija, nespojivih sa samim pojmom kulture.“²¹)

Međutim, Adorno ne poriče činjenicu da ponekad izolovane, parcijalne studije (kada njihovi kvantitativni rezultati nisu sami sebi cilj) mogu da budu korisne u smislu davanja jedne iscrpne slike njenog nekog problema. Ali moguće je i potrebno šire teorijsko tumačenje rezultata ovakvih studija, da ne bi propale kao irelevantne ili apologetske. Dakle, ne treba a pri-

¹⁸) Th. W. Adorno, „Soziologie und empirische Forschung“, u: *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Luchterhand Verlag, Neuwied und Berlin, 1969, str. 85.

¹⁹) Th. W. Adorno, *Thesen zur Kunstsoziologie*, str. 97.

²⁰) Isto, str. 97.

i ²¹) Isto, str. 101.

ori odbacivati „social research” i u tom smislu Adorno govori o empirijskim istraživanjima kao „korektivnu teorije”. Tako „kritička povezanost socioloških metoda koje ukazuju jedna na drugu postaje sadržinska, nju zahteva cilj saznanja”²²). Prema tome, da bi se dosegao „kvalitet”, suština umetničkog dela (tj. „kako se društvo objektivira u umetničkim delima”), potrebno je povezivanje suptilnog znanja (ne čisto informativnog) o umetničko imanentnim pitanjima sa „društvenim, a takođe i filozofskim razumevanjem”. Međutim, u ovako predimenzionirano sveobuhvatnom analitičkom pristupu preči opasnost da se izgube granice između teorije umetnosti, sociologije umetnosti i estetike (filozofije umetnosti).

Sam Adorno se u svojim sociološko-umetničkim proučavanjima najviše bavio strukturalno-predmetnom analizom uticaja društva na delo. Pokušavajući da prodre u „realnu bit” ovih problema on polazi od Marksovih opštih pojmova o radu, robi, razmeni itd. i njihovih protivrečnosti (i ne miče se dalje od njihove opšte primene), i nastoji, sledeći Lukača, da konkretno pokaže transpoziciju fenomena postvarenja iz ekonomske oblasti u oblast estetike. Adorno ističe značaj Marksove analize problema robe kao centralnog strukturalnog problema kapitalističkog društva u svim njegovim životnim manifestacijama, jer u strukturi robnog odnosa se otkriva prasluka svih oblika predmetnosti i svih njima odgovarajućih oblika subjektivnosti u građanskom društvu. Univerzalnu plodnost ideje o fetiškom karakteru robe i njoj odgovarajuće postvarene svesti on je stvaralački primenjivao u svojim proučavanjima kulture i umetnosti, naročito muzike. „Nije mogao da se zavarava time — kaže Adorno za sebe — da je umjetnost na kojoj se školovao, čak i u svom čistom i beskompromisnom obliku, izuzeta od sveopćeg postvarenja, nego da ona, upravo u težnji da svoj integritet odbrani, proiznosi iz sebe svojstva iste one suštine kojoj se suprotstavlja. Htio je da spozna one objektivne anomalije u koje se umjetnost, ostajući vjerna svojoj vlastitoj težnji, a ne gledajući na posledice, posred heteronomne stvarnosti nužno zapliće, a koje se ne mogu drugačije prevladati nego da se bez iluzija izdrže do kraja.”²³) Jer, celokupnim današnjim umetničkim životom ovladao je robni oblik: i to utoliko drastičnije ukoliko princip prometne vrednosti neumoljivije lišava liude uporabne vrednosti. „Kulturna dobra” sasvim upadaju u svet robe, proizvode se za tržište i ravnaju prema tržištu, a time otuđuju i od

²²) Th. W. Adorno. *Soziologie und empirische Forschung*, str. 93.

²³) Th. W. Adorno, *Filozofija nove muzike*, str. 29.

proizvođača i od potrošača — odnosno od „ljudi”. Doduše, prometna vrednost se u oblasti kulturnih dobara (umetničkih dela) javlja na poseban način — uz privid neposrednosti, tj. kao neposredan odnos prema dobrima, kao nešto izuzeto od sile razmene; a tu iluziju o čisto upotrebnoj vrednosti kulturne tvorevine moraju da održavaju u jednom potpuno kapitalizovanom svetu, jer toj iluziji ona zapravo duguju svoju prometnu vrednost. Diktat profita nad kulturom dovodi do stvaranja svemoćne industrije kulture sa svim njenim zastrašujućim posledicama. Adorna naročito u tom procesu zabrinjava pojava napuštanja i raspadanja individualnosti, jer „danas individue zaista ne pripadaju same sebi”, one — rastrgane, degradirane, uplašene, „još jednom same od sebe potvrđuju, potpisuju, ponavljaju” takvo stanje. „Dovoljno je podsetiti na to koliko manje pati onaj koji ni jednu misao ne misli odviše, koliko se zaista „realnije” ponaša onaj koji realnost potvrđuje kao ispravnu, koliko ima moći da raspolaže mehanizmom još samo onaj ko mu se apsolutno pokorava, pa će korespondencija između svesti slušalaca i fetišizovane muzike biti razumljivija i onda kad se ta svest ne može jednoznačno svesti na fetišizovanu muziku.”²⁴⁾ Dok radikalna moderna muzika „da ne bi sudjelovala u općem blejanju, diže kuku protiv slušatelja i nagoni u laž uobičajene predodžbe o neposrednosti i naravnosti”²⁵⁾ dotle se fetišizovana, odnosno tzv. zabavna muzika, poput njenih regrediranih, zadržanih na infantilnom stupnju, prinudno sputavanih slušalaca, prilagođava, spretno popušta, funkcioniše u savremenom „masovnom” društvu. Pred realitetom sveopšte reifikacije i mistifikacije sadašnjeg istorijskog trenutka umetnik se, dakle, nalazi pred dilemom: da negira ili da se prilagodi postojećoj situaciji. Ovu dimenziju proučavanja, kritičkoideološku, po Adornovom mišljenju, ne bi smela da zanemari sociologija umetnosti, jer je ona usko povezana sa problemom ideologije, a kritičko razotkrivanje ideologije je bitna pretpostavka objektivnog naučnog iskustva o društvenoj stvarnosti i umetnosti u njoj. Ukoliko se sociologija umetnosti bavi ideološkim sadržajem i ideološkim delovanjem umetnosti, uključuje se u kritičko učenje o društvu. To je obavezuje da sledi istinu umetnosti, i tek tako ona stiče svoje teorijsko dostojanstvo. U svojoj sociologiji muzike Adorno se posebno bavio ovim aspektom analize, da bi pokazao vladavinu društvenog totaliteta čak i u „prividno izvedenim područjima kao što

²⁴⁾ Th. W. Adorno, „O fetišu u muzici i regresiji slušanja”, str. 254.

²⁵⁾ Th. W. Adorno, „Teškoće u shvatanju nove glazbe”, u: *Nova filozofija umjetnosti*, Nakladni zavod MH, Zagreb, 1972, str. 152.

je muzičko". Pošto je problem istinosti muzike povezan sa pitanjem odnosa između njene dve najvažnije oblasti — ozbiljne i lake, zabavne muzike — potrebno je, smatra Adorno, proučavati ovu zabavnu muziku, koja kao oblik ideologije, dobija veći sociološki, nego imanentno muzički značaj. Tako se on pita: „Koga još muzika za razonodu rasonoduje? Ona pre izgleda komplementarna onemelosti ljudi, odumiranju govora kao izraza, nesposobnosti saopštavanja sebe, Ona ispunjava praznine čutanja, koje nastaju među ljudima, deformisanim strahom, poslovnosću i bezprigovornom prilagodljivošću.”²⁶) Adorna upravo zato i interesuje ova sfera tzv. zabavne muzike: da bi pokazao kako se otuđeni i represivni društveni totalitet objektivira u njoj, što mutatis mutandis važi za sve oblike masovne kulture. A ovo kako, pre svega se odnosi na konkretno istraživanje mnoštva različitih oblika posredovanja. Pri tome ne bi trebalo odbaciti empirijsko ispitivanje, već ga treba kritički povezati sa teorijskom smislenom analizom.

U tom smislu zalaganja za kritičku povezanost socioloških metoda (a koju zahteva sam cilj saznanja), Adorno pokušava da da i neke „predloge” u obliku „skiciranog nacrt” za ovakva istraživanja. Ovaj „nacrt” nema oblik sistemat-ske metodološke rasprave u kojoj bi opšta metodološka načela bila konkretizovana razradom posebnih istraživačkih pristupa i postupaka, već su to samo, kako i sam Adorno kaže, neki prosto nabacani predlozi o tome šta i kako bi trebalo istraživati. Pošto se npr. sociologija muzike ne sme zadovoljiti samo konstatovanjem strukturalne saglasnosti između muzike i društva, i pošto je „umetnost uvek posredovana”, treba ispitati te različite oblike posredovanosti. Konkretno treba proučiti „ekonomsku bazu muzike”, „momenat u kome se odnos muzike i društva aktualizuje”. Ovo traganje za „ekonomskom bazom muzike” ne ide kod Adorna u smislu vulgarnomarksističkog učenja o odrazu, već se javlja u obliku svesti da se muzika ne može razumeti iz sebe same, već samo u njenom odnosu prema društvu, ali da ovaj odnos ona ipak posreduje samom sobom. Ova ideja se dalje konkretizuje analizom dijalektičkog odnosa „muzičkih proizvodnih snaga (u koje spadaju „ne samo proizvodnja u užem muzičkom smislu, dakle komponovanje, nego i živi umetnički rad izvodača i ukupna u sebi nehomogeno strukturisana tehnika: muzičkokompozitorska, mogućnosti izvodača i postupci mehaničke reprodukcije”) i proizvodnih odnosa”

²⁶) Th. W. Adorno, „O fetišu u muzici i regresiji slušanja”, *Treći program*, Beograd, 1970, str. 240.

(„privredni i ideološki uslovi u koje je sapet svaki ton i reakcija na svaki“).²⁷⁾ A muzika, po Adornu, postaje ideologija kada „proizvodni odnosi u njoj dobiju primat nad proizvodnim snagama“: trebalo bi sada ispitati i empirijski proveriti zašto i kako to ona postaje. U ova proučavanja može se uključiti i analiza recepcije, pri čemu treba imati na umu neke teškoće „subjektivnog“ istraživanja recepcije; pre svega, već pomenutu strukturno uslovljenu nesposobnost većine ljudi da svoja muzička iskustva verbalizuje, jer „muzika nema neposredni predmetni sadržaj“, ona se ne iskazuje pojmovno. „Bilo bi jednostavnije dozvoliti ispitanicima da opišu muziku, tada uporediti opise sa rezultatima objektivno usmerenih analiza i pri tom uočiti ideološke momente u recepciji.“²⁸⁾ Sa sveopštim delovanjem zakona vrednosti, sa koncentracijom društvenopolitičke moći, sa razvojem i uticajem savremene tehnologije („fetišizam sredstava“ u umetnosti), postaje urgentan problem istraživanja monopolističke manipulacije u umetnosti: „kroz reprodukciju koja ih namenjuje tržištu dela menjaju svoju funkciju, i principijelno je moguće da čitava viša muzička sfera, sa izuzetkom najtvrdoglavijih avangardnih dela, postane zabavna muzika“²⁹⁾. U vezi sa problemom manipulacije trebalo bi se baviti istraživanjem reklame, uzimajući u obzir „čitavu shemu dirigovane masovne kulture“, „jer tehnike koje upotrebljava pevač i političar nisu bitno različite“. Adorno dalje smatra da bi trebalo, pošto je odnos između pojedinca i društva središnji sociološki problem, proučiti i socijalnopsihološke aspekte tog odnosa; a jedan od izvora svedočanstva za ovakva proučavanja je umetnost, posebno oblast masovne kulture. Kao izraz teorijskog interesovanja za ovaj problem može se navesti Adornov pokušaj istraživanja problema tipova muzičkog ponašanja. Nas ovom prilikom neće interesovati sazajno-sadržajnski aspekt proučavanja „muzičkog ponašanja“, već upravo metodološki: kako Adorno metodski određuje tipove muzičkog ponašanja. Do „saznanja o odnosu između slušalaca muzike kao podruštvenih pojedinaca i same muzike“ može se doći empirijskim istraživanjima; međutim, ono prestaje da bude obično skupljanje činjenica tek onda kada se zna šta je relevantno i šta hoće da se objasni. A za teorijsku zasnovanost nisu dovoljna samo najuopštenija razmatranja o odnosu muzike i društva: potrebno je dalje razraditi osnovne teorijske pretpostavke. Jedan od načina „teorijskog strukturisanja pro-

²⁷⁾ Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, str. 234.

²⁸⁾ Isto, 239.

²⁹⁾ Isto, 238.

blema" je stvaranje tipologije. „Namera je tipologije, po Adornu, da sa svešću o društvenim antagonizmima zasnovano grupiše diskontinuitet o stvari, naime o muzici”³⁰). Ona ne sme da se shvati u empirijskom smislu već, što on *explicite* naglašava, u čisto idealno-tipskom, znači Veberovom smislu.

Značajan je Adornov doprinos hermeneutici, jer se on ne zalaže samo apstraktno za ideološkokritički pristup kulturnim (umetničkim) tvorevinama, već pokušava i da konkretno metodološki doprinese stvaranju ovakvog pristupa dalje razvijajući ideju da je pretpostavka adekvatnog, u smislu objektivnog, teorijskog pristupa ispitivanje subjektivnog i objektivnog smisla sadržanog u kulturnim (umetničkim) tvorevinama i tumačenju stvarnosti uopšte. Ideološkokritički pristup u stvaranju naučnog iskustva je preduslov „umnog razumevanja” postojećih društvenih prilika, a pošto je ono usmereno „ka budućnosti drukčijoj od sadašnjosti”, njegov konstitutivni element postaje mašta. Ovaj kvalitet duha Adorno posebno ističe kao nužno svojstvo svakog istraživača, naročito u današnjem veku kada se „nedostatak duha slavi kao vrlina”.

U osnovi Adornove teorijske i metodološke orijentacije u sociologiji umetnosti, nalazi se ideja o vrednosno usmerenoj nauci, jer „vrednosna neutralnost i društveno kritička funkcija su nespojive”. Ograničavanje nauke na neutralno opisivanje postojećeg društvenog stanja je oblik ideologije, „privid”, „lažna svest”, isto kao što je i umetnost, u okviru Adornovog vrednosno-normativnog određenja umetničkog fenomena, „socijalno neodgovorna” ukoliko potvrđuje samo ono što je dato (pri čemu moderna umetnost ovu svoju „socijalnu odgovornost” ne izražava u neposrednoj formi — na planu sadržine, već posredno — na planu forme, na planu „svoje imanentne strukture”). Tako Adorno postavlja umetnosti najviši zahtev beskompromisnog traganja za istinom (ne uviđajući da tu leži i opasnost po njenu autonomiju), doduše apstraktno, jer je to odgovornost „epohalnog subjekta”. Ali vratimo se još jednom izvornom Adornu: „Autentična su danas verovatno ona dela koja po svom unutrašnjem sklopu izražavaju saznanje najvećeg užasa, a na to se jedva sme da usudi neko ko nije Šenberg ili Pikaso. Ipak, postavlja se pitanje, nije li i ozbiljnost, koja bi od umetnosti pre sasvim odstala nego da je na bilo koji način stavi u službu današnje realnosti, samo preruseni oblik prilagođavanja ovom već univerzalnom duhu jedne prakse koja se smiruje u postojećem stanju i ničim ga ne prevazilazi. Mada umetnost danas ima, i ukoliko neće da se pravi luda,

³⁰) *Isto*, 13.

mora da ima nečistu savest, bilo bi ipak loše odstraniti je iz jednog sveta u kom još vlada ono što zahteva korektiv umetnosti, a to je suprotnost između onoga što jeste i istine, između ustrojstva čoveka i čovečanstva. Ali snagu umetničkog otpora može ponovo da stekne samo onaj koga ne zastrašuje ni činjenica da se ono što je objektivno, što na kraju društvo zahteva, ponekad održava u beznađnoj usamljenosti. Tek onome ko bi bio spreman da to ostvaruje sasvim sam, bez oslonca na bilo kakve neminovnosti i zakone kojima ga zavaravaju, biće možda dato da bude više nego ogledalo bespomoćne usamljenosti.”³¹⁾

Sa svim žarom jedne „istinoljubive i nesrećne Kasandre”, govoreći o protivrečnostima u koje se uplelo savremeno umetničko stvaranje, Adorno ukazuje (i opominje) na situaciju u kojoj se našao savremeni „integrisani svet” (verwaltete Welt) sa svojom kulturom i idealom humanosti. Adornova kritika kulture i umetnosti postaje tako utopijski zasnovana kritika društva.

³¹⁾ Th. W. Adorno, „Starenje nove muzike”, *Treći program*, Beograd, zima 1970, str. 285.

