
RADOVAN MARJANOVIĆ

ZILBERMANOVA ZAMISAO EMPIRIJSKE SOCIOLOGIJE UMETNOSTI

1.

Bez obzira na to što joj početke nalazimo u prilično dalekoj prošlosti (u izvesnom smislu možda čak kod Platona), sociologija umetnosti je mlada i nedovoljno konstituisana nauka. Međeno nekim poznatim kriterijumima, ona je tek na drugom nivou konstituisanosti (kada u nekoj nauci postoje samo različite, međusobno divergentne teorije); i ulazi u treći, tek počinje da teoretiše o sopstvenoj naučnosti, tek počinje da stiže kritičku svest o sebi samoj, a ne samo o svom predmetu.

Najpoznatija i najčešće pravljena podela je ona na marksističku i nemarksističku — koja je toliko uobičajena da bi se moglo reći da je reč o dvema različitim naukama, čime bi i naša ocena izgubila smisao. Međutim, svaka od ovih nauka je konglomerat međusobno suprotstavljenih teorija (koje često pretenduju na status „sociologije umetnosti“), čije su razlike i neprijateljstva takve prirode i intenziteta, da su pojedinim pripadnicima jedne, neki pripadnici one druge bliži od onih koji spadaju u njihovu grupu. (Takav je npr. slučaj sa „kritičkom teorijom“, i nekim drugim marksistima. Mada se i jedni i drugi pozivaju na Marksa i deklarišu kao marksisti, kritičkoj teoriji npr. svako je drugi bliži od Lukača ili onih njemu sličnih.)

Osim ove, tu su i druge kontroverze; npr. oko „teorijske” i „empirijske sociologije umetnosti”. Ali stvari se osobito komplikuju time što se pomenute kontroverze prožimaju, i međusobno, i sa nekim drugim. (Npr.: sa onom koja se tiče pitanja da li treba da postoji sociologija umetnosti u celini, ili sociologije pojedinih umetnosti; i šta treba da ispituje; šta spada u njen predmet: da li sve što može da spada pod pojam „umetnost”, ili samo neki njen aspekt; npr.: stvaranje, prenošenje ili konzumiranje umetnosti.) Mišljenja su polarizovana i oko toga, i oko drugih pitanja; npr. oko toga šta je sama umetnost, šta znači sociološki pristup umetnosti, u kakvim se odnosima nalaze umetnost i društvo, i šta u stvari znači ako se kaže (kao što to čini Adorno): da ona treba da ispituje sve aspekte odnosa umetnost—društvo¹). Isti je slučaj i sa pitanjem njenog odnosa prema drugim naukama i teorijama umetnosti. (Jedino u čemu se, kako nam se čini, svi „slažu”, jeste odnos prema opštoj sociologiji. Jednostavno: o tome skoro niko ne govori!)

Iz svih tih razloga nije nezanimljivo ni suviše pogledati jednu malo opštiju koncepciju sociologije umetnosti, kakva je ova Alfonsa Zilbermana²); bez obzira na to što je shvaćena kao „empirijska” (ili baš zato, jer su marksističke mahom teorijske, — mada se deklarativno izdaju da su za jedinstvo teorije i prakse). S obzirom na Zilbermanovu reputaciju i veoma solidan broj radova koje je posvetio sociologiji umetnosti uopšte i sociologijama pojedinih umetnosti posebno, to je još zanimljivije i korisnije. A s obzirom na skroman broj takvih radova kod nas i na našem jeziku, i više od toga.

2.

Zilberman je, kao i mnogi drugi, nezadovoljan onim što se danas pojavljuje pod firmom sociologije umetnosti. Nezadovoljan je i koncepcijom takvih radova, i metodama koje koriste; posebno: čestim mešanjem pojmova „socijalno” i „sociološko” u njima. Osim toga, u tim radovima nema dovoljnog određenja dve osnovne stvari: 1. mesta sociologija različitih umetničkih formi unutar postojećih nauka o tim umetničkim formama, i 2. mesta sociologije umetnosti u okvirima „socijalne nauke” (1—2). Zbog toga se najpre bavi ovim prvim pitanjem, dok drugo

¹) Vidi: *Ohne Leitbild-Parva Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967, 94 S.

²) Reč je o njegovom delu: *Empirische Kunstsoziologie — Eine Einführung mit kommentierter bibliographie*, F. Enke, Verlag, Stuttgart, 1973.

praktično i ne obrađuje; što je dosta čudno. (Možda je to posledica njegovog i inače specijalističkog pristupa, u kome opšta sociologija ili „socijalna nauka“, do danas nije našla odgovarajuće mesto?)

On nije zadovoljan konceptom „sociologije duha“ (Gurvič), u kojoj se, pored ostalih posebnih sociologija, nalazi i sociologija umetnosti. Ubeđen je da se „individualne i kolektivne duhovne delatnosti“ ne smeju svoditi na zajednički imenilac, bez obzira na to kakav je: psihološke, emocionalne, kognitivne, vremenske, fiziološke, ili neke druge prirode. Protiv je i njenog uključanja u „sociologiju saznanja“, pošto bi time bilo uzeto u obzir samo ono što se može nazvati „tipom mišljenja prisutnog u umetnosti“. Osim toga, i ona je, kao i „sociologija duha“, puna apriorizma, koji je nespojiv sa jednom empirijskom sociologijom (4).

Što se tiče „sociologije kulture“, Zilberman tvrdi da se u njoj pod „kulturom“ podrazumeva i ono što ne spada u „umetnost“, — npr. „svi obrasci ponašanja i obrazovanja koji su socijalno stečeni i posredovani“. Zatim: u njoj je dosta prisutno i ono „nesrećno razdvajanje civilizacije i kulture“, i pre naglašavanje istorijskog. Povrh svega: ne može se govoriti ni o kakvoj „kulturi“ (kako to ona stalno čini), može se govoriti samo o „kulturama“ (5).

„Socijalna istorija umetnosti“, samim tim što je istorija, nešto je drugo u odnosu na sociologiju umetnosti; mada se ova druga često svodi na nju. U njoj ima veoma dobrih stvari (osobito kod Zimela i Sorokina), — što važi i za ranije pomenute nauke, — ali pomenuta ograda ostaje. Čak i kad se uzme u obzir to da ova nauka sve više i više posmatra „saznanje umetničke vrste u kontekstu socijalnih odnosa“, čime se značajno približava sociologiji.

S filozofijom stvari slično stoje. Ona takođe uzima u obzir (osobito u novije vreme, kod Lukača, Adorna, Goldmana, Benjamina, Kasua, Surioa... itd.) mnoge važne činjenice na planu odnosa umetnost-društvo; ali se pri tom obično pretvara u nešto drugo, u „kritiku društva“ ili „kritiku kulture“. U nekim slučajevima to se ne dešava, ali ima mnogo istraživanja „suštine“ umetnosti, a to ne može spadati ni u predmet ni u cilju jedne *empirijske* sociologije umetnosti.

Po pravilu, „sociološka estetika“ je dosta blizu sociologije umetnosti; npr. kod Laloa, Bajea, Munroa... Međutim, pre ili kasnije, i oni i skoro svi koji ih slede (a takvih je mnogo), počinju da se okreću tendenciji „estetizovanja umetnič-

kog dela"; čime ostali njegovi aspekti, i to upravo oni koje sociologija umetnosti treba da istražuje, nužno odlaze u drugi plan, ili jednostavno nestaju.

Posle ovog načelnog razmatranja, Zilberman prilazi određenju same empirijske sociologije umetnosti. On na samom početku naglašava kako ona treba da sledi „pozitivističko mišljenje”, i da umetnost (odnosno: umetnosti), posmatra kao socijalni proces koji se manifestuje kao socijalna aktivnost za koju su potrebna dva partnera: „davalac” (Geber), i „primalac” (Empfänger); ili: „grupa proizvođača” i „grupa potrošača” unutar „umetnost-društva” (15). Njihova tačka preseka, ono što sociologija umetnosti treba da istraži i na čemu treba da se koncentriše, jeste „doživljaj umetnosti”. Značaj te tačke da se oceniti i iz činjenice što joj odgovarajuću, punu pažnju, poklanja i marksistička sociologija umetnosti, koja je inače protiv pozitivizma i svega što ima bilo kakve sličnosti s njim. Jedna od dobrih osobina doživljaja umetnosti je i to što je već dosta dobro istražen. Npr.: Brjus Olsop je dao i jednu veoma upotrebljivu tipologiju „doživljaja umetnosti”: 1. Doživljaj umetnosti kao razumevanje, 2. kao zadovoljstvo, 3. kao osećanje ili kao sadržaj osećanja, 4. kao iskustvo, 5. kao podsticaj, 6. kao uvid u istinu, i 7. kao saopštavanje neke mudrosti (Weisheitsübermittlung) (19). Otuda, Zilberman misli da s razlogom može verovati u sve ovo što je rečeno, ne zaboravljajući da dodaje kako sociologija umetnosti obraća pažnju na „funktionalno” više nego na „strukturalno”; ali da se funkcionalno odvija na dva nivoa: na nivou estetskih, i na nivou socijalnih faktora. Prirodno, nju interesuju samo socijalni, tako da estetsko, „priroda i esencija umetnosti”, ostaje izvan njenih interesa. Prema tome, ona ne zamenjuje i ne može ni zameniti ostale nauke o umetnosti; osobito ne: psihologiju, istoriju i teoriju umetnosti /20/.

Pošto je interesuje ono što jednu empirijsku sociologiju jedino i može interesovati: socijalni proces sa središtem u „doživljaju umetnosti”, prvi njen cilj i nije umetnost nego „totalni proces umetnosti”: interakcije i međuzavisnosti umetnika, umetničkog dela i publike. Njen prvi element je „istraživanje umetnika”: njihovog socijalnog porekla, etničke, ekonomske i vaspitne pozadine, životnog stila, mesta stanovanja, aktivnosti u slobodnom vremenu, socijalnih kontakata i aktuelnih i potencijalnih stavova. „Sociološko saznanje umetničkog dela”, sledeći je korak. Pošto je „sociološko”, ono nije analiza samog umetničkog dela, nego se koncentriše na „saznanje umetničke akcije”, socijalnog delovanja dela /21/. Poslednji cilj ili korak, jeste

„istraživanje umetničke publike”; otprilike onako kako se to obično čini, ili kako se i dosad činilo na Zapadu.

Što se metoda tiče, tu su pre svega eksperiment i sve ono što ga dopunjuje: deskriptivna i zaključujuća (schliessende) statistika, faktorska analiza, neparametarska statistika; i odgovarajuće, „matematičko mišljenje”. Odnos teorije i prakse rešen je tako da se ovoj drugoj nedvosmisleno daje primat; prva je njena funkcija. I najzad: naglašava se neophodnost izvesnih interdisciplinarnih pristupa. Podaci, koncepti i teorije iz sličnih disciplina (sličnih jer se bave sličnom oblašću, mada ne i na slične načine): antropologije, psihologije, etnologije, istorije, ekonomije, — nekiput čak i jurisprudencije i medicine — moraju se veoma često koristiti. I pri svem tom, uvek pred očima valja imati jedno: socijalne činjenice i socijalni procesi, ovde kao i u svakoj drugoj empirijskoj sociologiji, istražuju se zato da bi se videlo njihovo poreklo i priroda; a ne da bi se saznalo ili odredilo kakvi bi trebali biti /24/.

3.

Mada to, strogo gledano, ne spada u područje naših interesovanja ovde, prikazaćemo i Zilbermanove koncepte pojedinih empirijskih sociologija umetnosti da bismo videli njegove konkretizacije onog što je u prethodnom slučaju opštije i načelnije prirode; a i da bismo videli neke dobre i loše strane i jednog i drugog. Jednom rečju: da bismo bolje, ili bar detaljnije, upoznali njegovu zamisao empirijske sociologije umetnosti.

„Sociologija likovnih umetnosti” koncentriše se već sada na „viđenje” (Sehen) kao „prvi kontakt proizvođača i potrošača, inicijaciju procesa komunikacije”. Nju interesuje „šta posmatrač vidi u jednoj slici, i kako je vidi” /47/. Zatim se okreće „razumevanju”, procesu kojim posmatrač pokušava da prodre „u oči, mozak i dušu umetnika”. Treći korak (bar po postojećoj literaturi), predstavlja „vrednovanje” (Würdigen). Međutim, Zilbermanu se čini da u svemu tome ipak nije dovoljno prisutno ono što je nazvao umetnošću kao „društvenom činjenicom”. Zato on, kao centralne teme empirijske sociologije likovnih umetnosti predlaže („čisto shematski”) sledeće: 1. Ispitivanje likovnih umetnosti kao socijalnih pojava, 2. Pravljenje tipologije „umetničkog sveta”, 3. Ispitivanje uticaja fizičkih, socijalnih i ekonomskih faktora, 4. Ispitivanje uticaja likovnih umetnosti na društvo, i 5. Ispitivanje društvenog značaja likovnih umetnosti /51/.

„Sociologija muzike” je, kao i svaka sociologija umetnosti, „jedan aspekt studije socijalnih i kulturnih sistema” /73/. Međutim, njoj još više nego ostalima pretila opasnost od integracije u okviru postojećih nauka („nauke o muzici”), ili rastvaranja u parcijalnim sociologijama: „tonskog sistema”, „prostorne akustike”, itd. Sociologija muzike nipošto ne može da se svede na ono što Adorno sa svojim „vulgarnomarksističkim epigonima” prebacuje Zilbermanu: na istraživanje reakcija slušalaca /74/. Ne sme da bude ni onakva kakva je danas po pravilu: „impresionistička” ili „sterilno-dogmatska”. Nju bi pre svega trebalo da interesuje pitanje: „Postoji li jedna „klasa muzičara”, kakav je njen status, stepen obrazovanja, primanja, itd.” Drugo pitanje kome bi trebalo da se posveti, tiče se uloge muzike u kulturi; a treće: muzičkog vaspitanja, vaspitanja kroz muziku, i vaspitanja za muziku. Potom dolazi pitanje odnosa pojedinih starosnih kategorija prema muzici; a poslednje se tiče pojedinih „varijabli” (npr.: pola, vere, itd.), i njihovog uticaja na muziku, muzičare i muzičku publiku. Razume se, ni sociologija muzike se ne bavi muzikom već „doživljajem muzike”, — činjenicom koja se može opažati i empirijski istraživati /77/.

„Sociologija literature” je najpoznatija i najpopularnija grana sociologije umetnosti. Zato u njoj ima i najviše međusobno različitih i oprečnih shvatanja, tako da je zaista neophodno definisanje sopstvenog. Ranije pomenuto razlikovanje „socijalnog” i „sociološkog značaja”, ovde je najređe prisutno; a slabo se vodi računa i o razlikama između „socijalne” i „sociološke interpretacije” (druga se svodi na prvu). Ostavivši po strani sve ono što bi se moglo reći o njenom sadašnjem stanju, dilemama i problemima (a o tome Zilberman detaljno govori, kritikujući osobito „fanatizam marksističkog, neomarksističkog ili marksističko-lenjinističkog literarno-sociološkog mišljenja”), napomenućemo samo to da za njen predmet i ciljeve, bitnim smatra sledeće: 1. Literarna činjenica je socijalna činjenica, 2. Ona se ne može svesti ni na šta drugo osim na sebe samu, 3. Ona je jedna „činjenica vrednosti”, 4. Literarna činjenica nije jednostavno „činjenica znanja”, i 5. Ona nije isto što i „akciona tehnika” /122/.

„Sociologiju pozorišta i filma”, Zilberman obrađuje u okviru istog poglavlja; mada odvojeno. Iz razloga koji nam nisu jasni, govoreći o sociologiji pozorišta, on detaljno govori i o nečem što se odnosi na sociologiju umetnosti u celini. Konkretno: on naglašava da je „umetničko stvaralaštvo jedan socijalni proizvod”, ponavljajući da se sociologija umetnosti ne može

ograničiti samo na uticaj društva na umetnička dela. Ona mora da obuhvati i pitanja kao što su ova: 1. Kako umetničko stvaralaštvo utiče na društvo uopšte, i na izvesne društvene grupe posebno? 2. Kako pripadnost izvesnim grupama i položaj u socijalnoj hijerarhiji, utiču na izbor umetničkog stvaralaštva? i 3. U kojoj meri umetnička dela utiču na oblike ponašanja i socijalne organizacione forme? /175/. Posle uobičajenog i kraćeg prikaza prošlosti i sadašnjosti sociologije pozorišta, Zilberman se okreće njenom pravom predmetu, „doživljaju pozorišnog” (Theatererlebnis). Taj doživljaj, bez obzira na to šta se sve misli i šta mu se sve pripisuje, socijalna je činjenica samim tim što je „pozorišna činjenica”; a zna se šta je pozorište. Inače, i ovde se pojavljuju neka nova pitanja, ili pitanja koja se dobrim delom odnose na nešto novo u odnosu na ono o čemu je dosad raspravljano. To su: „Da li je pozorište odraz jedne kulture, ili je integralni sastavni deo te kulture? Da li je pozorišni komad koji je napisao jedan pojedinac, proizvod tog pojedinca ili svog vremena? Da li je pozorišna umetnost simbolički izraz za religiozne, magijske, socijalne ili ekonomske društvene strukture, ili je autonomna, tako da se samo slučajno odnosi prema pomenutim strukturama?” — /177/. U „strukturalne aspekte” ili strukturalna istraživanja, spadaju najpre istraživanja publike uopšte, — onako kako se to i dosad činilo. Naredni aspekt je analiza „pozorišne prezentacije” s obzirom na njen socijalni okvir. „Analiza glumačkih grupa” je sledeći, a poslednji aspekt je istraživanje „strukture pozorišnog komada”. Što se tiče „funkcionalnih aspekata”, sociologiju pozorišta interesuje pozorište kao jedna „određena socijalna ili kulturna aktivnost unutar jednog društva, koja doprinosi integraciji ili dezintegraciji tog društva” /183/. Prema tome, reč je o „funkcionalnim odnosima sadržaja jednog komada prema različitim socijalnim okvirima i strukturama”, i „funkcionalnim odnosima pozorišnih postupaka prema tom istom” /184/. I najzad, na području ponašanja publike, potrebno je istraživanje „socijalno-psiholoških aspekata”, odnosno: „istraživanje odnosa između pozorišta i društva” /186/.

Shodno dosad rečenom, ni sociologija filma nije sociologija *filma*, već je sociologija „odnosa između filma i društva”. Njen je prevashodni zadatak pravljenje razlika između „filmske” i „kinematografske činjenice”, i „nauke o filmu” i „sociologije filma”. Od svega onog što je dosad napisano o njenoj temi, ona može da koristi relativno malo, pošto je one koji su to pisali, skoro isključivo interesovala „socijalna uloga filma u životu nekog određenog društva”; s tim što se ona, po pravilu, posmatrala jedno-

strano i samo kroz jedan element. Takav je npr. slučaj sa „novcem” i ispitivanjem koje je trebalo da pokaže kako film predstavlja, njega, „seks”, itd. Pored svestranog ispitivanja svih takvih elemenata, Zilberman preporučuje i ispitivanje „akcije” koju film može prouzrokovati ili stimulirati svojim socijalnim sadržajem. „Istorijski sadržaj” filma spada u drugu grupu sadržaja koji određuju njegovu socijalnu ulogu, a „socijalno-psihološki sadržaji” u treću. Osim toga, od značaja su i neke druge stvari: element „predstave” u filmu, film kao „ispunjenje slobodnog vremena”, kao „sredstvo informacije”, integracije, i slično /195—201/.

4.

Izložena koncepcija zaslužuje pažnju pre svega zato što potiče od Zilbermana; naime, ona pokazuje da i jedna takva, empiristička i pozitivistička sociologija umetnosti, nije onoliko uska koliko se misli, i kakvom je prikazuju Adorno i mnogi drugi³⁾. Međutim, ona je znatno značajnija za samu sociologiju umetnosti uopšte, koja njome dobija više nego Zilberman, pozitivizam i empirizam (koji su dovoljno poznati i bez nje).

Značajno je pre svega to što je ova zamisao sociologije saznanja zaista sociologija, a ne pleoaje za izučavanje socijalnog sadržaja ili značaja umetnosti, ili još jedna varijanta „sociologije bez ljudi”. Kako sam Zilberman kaže povodom sociologije muzike (a to važi i za sociologiju umetnosti u celini): „muzika je jedan kulturni događaj, i otuda je bavljenje muzikom jedna prevashodno humana nauka; nauka o samom čoveku” /75/. Osim toga, dobar deo dosadašnjih sociologija umetnosti teško da bi mogao da objasni zašto se tako zove, zašto su „sociologije”, pošto se koncentrišu na „umetnost”, na „umetničko delo”; ignorišući ili zanemarujući ljude-tvorce, i ljude-uživaoce umetnosti i umetničkih dela. Paradoksalno ali isto: izgleda da su „sociologije” samo zato što se tako zovu, ili što ih pišu sociolozi⁴⁾. Pored toga, i tako reći uprkos tome, njegova je koncepcija u priličnoj meri i ono suprotno, ono što prava sociologija često nije: ona je sociologija umetnosti, — znatno više od mase onog što se danas pojavljuje pod tim imenom. I to

³⁾ Vidi: op. cit., 95 S.

⁴⁾ Takav je slučaj npr. sa Hanom Dajnhard (Deinhard), koja u svom „Prilogu sociologiji slikarstva” govori isključivo o „značenju i izrazu” (*Bedeutung und Ausdruck — Zur Soziologie der Malerei*, Luchterhand, Neuwied und Berlin, 1967).

ne samo zato što je Zilberman obuhvatio sve umetnosti, dok većina ostalih to ne čini⁵⁾, već i zato što je nastojao da obuhvati sve ono što treba obuhvatiti tim pojmom: sve što je prisutno u „umetničkoj činjenici” ili „doživljaju umetnosti”. (Bez njih, posebno bez doživljavanja umetnosti kao umetnosti, ona i nije umetnost, nego nešto drugo. Umetničko delo stvaraju ljudi i za ljude; i ako ih ljudi tako ne doživljavaju, ona su umetnička dela samo „po sebi”. Ali, odavno je poznato da je sve o čemu govorimo ili mislimo, onakvo kakvo je i „po nama”, a ne samo „po sebi”.)

Njegovo razlikovanje „socijalnog” i „sociološkog” (značenja, interpretacije, prilaza), takođe zaslužuje punu pažnju, pošto odsustvo tog razlikovanja predstavlja siguran put u sociologizam. U svakom slučaju: kompleksnost pojma umetnost (a isto tako i pojma „umetničko delo”), biva svedena na jedan svoj deo, na „socijalno značenje” ili „socijalnu funkciju” (što se, na žalost, često dešava i Lukaču; i što je u velikoj meri kompromitovalo ne samo njega, nego i marksističku sociologiju u celini⁶⁾).

To što je svoju koncepciju „opšte” sociologije umetnosti razradio, to što se založio i za sociologije pojedinih umetnosti na osnovu ove i pored ove, takođe je nešto što zaslužuje i pažnju i pohvalu. Jer, time je učinjen jedan od retkih pokušaja da se u sociologiji umetnosti uzmu u obzir ne samo sličnosti među umetnostima, nego i njihove specifičnosti i razlike. Međutim, pri tom posebno treba naglasiti da su sve one za njega samo grane sociologije umetnosti; tako da se ona ne rastvara u njima ostajući bez sadržaja i na nivou najopštijih tvrdnji. S druge strane, on je nastojao da obuhvati i najveći deo onog što ima neke posredne i neposredne veze sa umetnostima; a što je često predmet posebnih sociologija, čime se gubi njihova veza sa sociologijom umetnosti.

Najzad, od stvari opštije i principijelnije prirode, skloni smo da veoma pozitivno ocenimo još nešto. Pre svega: određenje odnosa sociologije umetnosti i drugih nauka o umetnosti; i plediranje za njihovu međusobnu nezavisnost, samostalnost i saradnju. Otvoreno i precizno određenje onog što ona može, ali i ne može, isto tako. Takvu ocenu zaslužuje i njegovo insistiranje na potrebi da sociologija umetnosti postane empirijska nauka a ne da ostaje samo na meditiranju ili teoretisanju. (Suvišno je i

⁵⁾ To je vidljivo iz samih naslova ili podnaslova odgovarajućih radova Goldmana, Prokopa, Eskarpija...

⁶⁾ O ovome je detaljno pisao Kvetoslav Chvatik, u delu: *Strukturalismus und Avantgarde* (Carl Hanser Verlag, München, 1970), hvaleći Adorna.

govoriti o tome da danas nauka ne može biti nauka ukoliko nije i empirijska; mada Zilberman ovo „i” ne upotrebljava). I kao poslednje: visoku ocenu zaslužuju njegove razrade svega pobrojanog, osobito u odeljcima posvećenim posebnim umetnostima, bez toga bi ostali dosta apstraktni oba člana naslova: i „sociologija”, i „umetnost”.

Na žalost, ovakve ocene biće znatno ublažene i relativirane brojnošću zamerki koje se Zilbermanu takođe mogu uputiti. Zapravo: moglo bi se reći da se sa Zilbermanom manje-više uvek slažemo u principu, dok se u suštini, na kraju ili u pogledu rezultata njegovih stremjenja, skoro nikad potpuno ne slažemo.

Pomenuli smo npr. (na samom početku), da on ne određuje mesto sociologije umetnosti unutar sociologije ili „socijalne nauke”. Bez toga je određenje njenog odnosa prema ostalim naukama o umetnosti nedovoljno i manjkavo. Određenje sociologije umetnosti nemoguće je i bez dva određenja kojih kod Zilbermana takođe nema: bez određenja sociologije, i određenja umetnosti — onog što je zajedničko svim umetnostima, što ih čini umetnostima (koje takođe ne određuje, plašeći se, po svemu sudeći, da ne sklizne u „esencijalizam”). Izvesne veze koje postoje između nje i nekih drugih posebnih sociologija, npr. kulture i saznanja (o čemu je Manhajm davno pisao i što je njemu sigurno poznato⁷⁾, Zilberman ne uzima u obzir. Odsustvo vrednosnog aspekta, estetskog, etičkog, političkog i ekonomskog, takođe je nešto što je teško prihvatiti u slučaju jedne „sociologije” bilo čega, pa i umetnosti posebno. Kriterijumi su mu veoma nepouzdati: šta je ono što „pošiljaoci” umetnosti šalju „primaocima”, šta je umetnost u užem značenju (šta je umetničko delo), uopšte nije određeno. Pretpostavljamo da je to nekakav „consensus omnium”; ali on je u jednom klasnom društvu nemoguć, a i inače je veoma diskutabilan. Ili to određuje neka druga nauka? (Ali to nije nimalo u duhu jedne nauke koja želi da bude empirijska upravo zato da bi bila nauka, koja bez empirijske provere ništa ne prihvata kao istinito.) „Grupa proizvođača” shvaćena je pojednostavljeno, kao homogena celina; i ne vidi se ono što bi moralo da se vidi: podgrupa „stvaralaca” (onih koji neposredno i direktno „proizvode”), i podgrupa ostalih, onih koji to čine posredno i indirektno — kao menadžeri, poslodavci, trgovci umetnošću, kritičari... (O tome je dosta pisano, i to je Zilbermanu veoma dobro poznato. Uostalom, o tome je zajedno sa Kenigom, pisao i sam,

⁷⁾ Vidi: Kurt Lenk, *Marx in der Wissenssoziologie*, Luchterhand, Neuwied und Berlin, 1972, posebno S. 53—63.

istražujući: 1. slobodu, 2. socijalni i privredni položaj, 3. samostalnost, 4. neposredno i posredno državno mecenatstvo, 5. subvencije ili osiguranje, i 6. poziv „nezbrinutih samostalnih umetnika”.⁸⁾ Na taj način, njegova sociologija umetnosti ipak ne odgovara potpuno svom imenu, i skoro isključivo je sociologija „umetničkih ostvarenja” i njihovog delovanja na ljude; premalo je i sociologija „umetničkog stvaranja”, onog zašta se zalažu Lisjen Goldman, Alber Memi i drugi. U istom smislu može se reći da ni njegovo „sociološko saznanje umetničkog dela” nije to za šta se izdaje, samim tim što se koncentriše isključivo na „saznavanje akcije” koju delo vrši u odnosu na publiku. „Sociološko saznanje umetničkog dela” znatno je šire, pošto obuhvata i sociološko saznanje socijalnog u umetničkom delu. (Kako kažu Marta Mirendorf i Hajnrih Tost: „Umetnost je uvek socijalna, čak i kad se nalazi u suprotnosti prema društvu”.⁹⁾

U razradi, u skicama sociologija pojedinih umetnosti, takođe ima dosta diskutabilnog. Nabrojaćemo samo nekoliko takvih stvari, u formi pitanja.

— Zašto „razumevanje” pominje samo povodom sociologije likovnih umetnosti; dok u svim ostalim slučajevima ostaje na „doživljaju” svedenom na „viđenje”, „slušanje”? Zašto svuda ne predviđa istraživanje uticaja umetnosti na društvo, i istraživanje prirode i problema umetničkog vaspitanja, tim pre što je i o tome ranije pisao? (Samo razlikovanje na „vaspitanje umetnošću” i „vaspitanje za umetnost”, veoma je umesno.) Zašto samo za „literarnu činjenicu” tvrdi da je „činjenica vrednosti”, a ne i za ostale? Zašto se pojedinim „varijablama” bavi samo ponegde, a ne svuda? Kako umetnost utiče na pojedine društvene grupe, kakav je njen odnos prema ostalim društvenim pojavama sličnog statusa: ekonomiji, pravu, politici, moralu, nauci, religiji, ideologiji... , o svemu tome Zilberman ne govori. Zašto? — To što je „sterilni dogmatizam” o tome mnogo govorio, nije nikakav valjan razlog. Ti odnosi postoje, i empirijski se i moraju i mogu istraživati.

I tako dalje, i tako dalje. Moglo bi se još dosta pomenuti, pohvaliti i pokuditi. Umesto toga, naglasićemo samo da je Zilbermanova koncepcija veoma značajna u oba moguća smisla: i kao iscrpno svedočanstvo o tome kakva sociologija umetnosti treba da bude i šta treba da sadrži,

⁸⁾ *Der Unversorgte selbstständige Künstler*, Westdeutscher Verlag, Köln, 1964.

⁹⁾ *Einführung in die Kunstsoziologie*, Westd. Verlag, Köln und Opladen, 1957.

i kao iscrpno svedočanstvo o tome kakva ne treba da bude i šta ne treba da sadrži. I jednog i drugog ima u znatno većoj meri nego u prevashodnom delu ostale literature posvećene sociologiji umetnosti. I to je upravo ono što čini njenu najveću vrednost — koju ne opovrgavaju primedbe i zamerke. Jer, lako je ukazivati na nečije greške i jednostranosti; mnogo je teže napraviti ih sam, krećući se jednim prilično novim i neispitanim putem.

