
TEODOR V. ADORNO

RAZMIŠLJANJA O STVARANJU SOCIOLOGIJE MUZIKE (1958)

Prema postojećoj naučnoj praksi, prikazati sociologiju muzike značilo bi odrediti granice njenog područja, izvršiti njegovu podjelu na kategorije, izneti probleme, teorije, značajne istraživačke rezultate i, po mogućnosti, izvršiti sistematizaciju. Tada bi se sa njom postupalo kao i s ostalim sociologijama. Organizovala bi se u sektore koji bi se mogli poređati u fioklu kartoteke i upućivati na *frame of reference*. U stvari, suština društva — koje bi u sebi obuhvatilo ne samo svaku od pomenutih grana, već bi se u svakoj od njih javljalo i kao celina — nije ni obično polje manje ili više povezanih činjenica, niti vrhovna logička kategorija do koje bi se došlo postupnom generalizacijom. To je proces po sebi, koji se sam stvara, kao i njegovi parcijalni momenti, *continuum* ka totalitetu, u Hegelom smislu reči. Ispravno ga mogu prikazati samo one nauke koje kritičkim razmatranjem tog procesa obuhvataju i totalitet i parcijalne momente. Stoga se čini plodotvornije predložiti modele istraživanja u sociologiji muzike, nego učiniti pokušaj da se dâ sveobuhvatni pregled ovog područja i njegovih metoda. Ona se isuviše olako iscrpla u hvalisavosti jednog naučnog poduhvata koji, zbog toga što u stvari ništa ne rasvetljava, može sebi da pripisuje još i vrlinu neprikosnovene objektivnosti. Odbacimo odvajanje metoda od činjenice: metod ne posmatra činjenicu kao nešto definitivno i nepromenljivo, već se uvek uobličava u zavisnosti

od nje i opravdava se onim što činjenicom otkriva. Razmatraćemo pojedina istraživačka polja u njihovom dinamičnom odnosu, a ne kao da su brižljivo usaglašena ili potčinjena. Čak je i dopustivo odvajanje sfera proizvodnje, reprodukcije i potrošnje, društveni proizvod koji sociologija treba manje da prihvata, a više da odbacuje.

Takva sociologija muzike održava dvostruki odnos sa svojim predmetom: unutrašnji i spoljašnji. Ono što je muzici po sebi inherentno kao društveni smisao, i položaj i funkcija koje ona ima u društvu, dve su različite stvari. One ne samo da nisu nužno u skladu, već se danas suštinski jedna drugoj suprotstavljaju. Ozbiljna i prava muzika, nekada istinska svest, može da se pretvori u ideologiju, naizgled društveno potrebnu. Čak su i najautentičnije Beethovenove kompozicije, istinsko razvijanje Istine, prema Hegelovom izrazu, muzičkom industrijom spuštene na nivo kulturnih proizvoda, i snabdevaju potrošače istovremeno ugledom i emocijama koji ne postoje u njima; njihova suština iz toga ne izlazi netaknuta. Protivrečnosti — kao ona koja postoji između društvene sadržine dela i konteksta uticaja u kojem se one razvijaju — prožimaju današnju muziku. Ona predstavlja zonu objektivnog duha u društvu, u njoj deluje, igra ulogu ne samo u životu ljudi, već kao i svaka roba, i u ekonomskom procesu. Ona je jednovremeno društvena po sebi. Smisao društva i njegove kategorije su slojeviti, i taj smisao sociologija muzike treba da odgonetne. Zbog toga njen cilj treba da bude istinsko razumevanje muzike, pa čak i njenih najbeznačajnijih tehničkih elemenata. Ona uspeva da prevaziđe neizbežno površnu saglasnost duhovnih oblika i društvenih odnosa jedino uočavajući izvesnu društvenu sadržinu u autonomnom obliku fenomena, to jest, u estetskoj (društvenoj) sadržini muzike. Primenjivati sociološke koncepte na muziku bez temeljitog poznavanja struktura muzičkog stvaralačkog procesa, potpuno je uzaludno. Društveni smisao muzičkih fenomena neodvojiv je od njihove istinitosti ili neistinitosti, njihovog uspeha ili neuspeha, od toga da li su protivrečni ili ne. Društvena teorija muzike podrazumeva njenu kritiku.

Zbog toga se sociologija muzike bavi muzikom kao ideologijom, i ne samo kao ideologijom. Ona postaje ideologija samo onda kad je objektivno lažna i kad njena definicija dolazi u protivrečnost sa njenom funkcijom. Njena u načelu nekonceptualna priroda — jer muzika ne širi neposredna znanja i ne pokorava se na očigledan način tezama — ukazuje da ona ne bi mogla imati ničeg zajedničkog sa ideologijom. Dovoljno bi

bilo da se ovome suprotstavi činjenica da muzika može da stvori varljivi privid neposrednosti u jednom postvarenom i otuđenom svetu, ako se koristi, prema ustaljenoj terminologiji, za zajednicu administrativnih tela ili političkih vlasti. Tako je muzikom manipulirao fašizam, a njome se manipuliše i u naše vreme — u totalitarnim zemljama, kao i u zemljama koje to nisu — u vidu „muzičkog pokreta za omladinu i narod”, sa njegovim kultom „veza”, zajednice kao takve, uključivanja u razne aktivnosti. Racionalizovani svet, koji je, međutim, ipak još uvek iracionalan, oseća potrebu za daljnjim održavanjem nesvesnog, da bi se kamuflirao. Zbog toga sociologija muzike treba utoliko brižljivije da se čuva od poistovećivanja društvenog statusa muzike i njene funkcije, njenog dejstva i njene popularnosti u postojećim uslovima. Njena sopstvena definicija ne treba da je navede da muziku smatra društvenom moći. Njena kritička usmerenost postaje utoliko potrebnijom ukoliko najrazličitije muzičke aktivnosti služe mračnim tendencijama i potrebama, najčešće tendencijama i potrebama dominacije.

Ali, muzika je ideologija ne samo kao sredstvo neposredne dominacije, već takođe i kao fenomen lažne svesti: otklanjanje i usklađivanje protivrečnosti. Upravo kao što romani u stilu romana Gustava Frajtaga spadaju u ideologiju, postoje i mnoge muzičke tvorevine takozvane liberalne ere na vrhuncu — neke veoma slavne kao što su kompozicije Čajkovskog — koje koriste, na primer, simfonijski oblik, ali odbacuju sukobe koji su neodvojivi od samih principa na kojima simfonija počiva i zadovoljavaju se time što ga ostvaruju na upečatljiv način, gotovo otužan i prekomerno gizdav, prema shemi sličnoj shemi dobrih i rdavih ličnosti u konvencionalnim romanima. Odnos između celine i delova nije ovde apsolutno shvaćen kao odnos koji se zasniva na reciprocitetu i antagonizmu. Uspeh ovakvih muzičkih tvorevina, mogućnost da se ugodno slušaju, počiva upravo na odbijanju da se ovaj odnos uobliči, i na svodenju protivrečnosti na obične konstitutivne elemente jednog postvarenog oblika, koji je „nabijen” svojim suprotnostima; na taj način, njihova popularnost doprinosi da ne izlazi iz okvira čulnog ono što bi trebalo da ima jedino svoju duhovnu opravdanost.

Istinski problem sociologije muzike je ovde uvek problem posredništva. Imajući na umu nekonceptualnu prirodu muzike — koja ne dozvoljava da se ovakvi sudovi dokažu na način na koji dozvoljava, na primer, materijalna sadržina u tradicionalnom pesništvu — tvrđenja kao što je tvrđenje o imanentnom ideološkom karakteru

nekih muzičkih dela mogu da se olako svedu na zaključivanje po analogiji. Protiv ove opasnosti jedino može da bude korisna analiza tehnike i izraza koja ukazuje i na formalne elemente kao što su elementi na logičan način stvorenog značenja muzičke tvorevine — ili na nepostojanje tog značenja — i na osnovu toga zaključuje kakva je njegova društvena sadržina. Formalni elementi muzike, u krajnjoj instanci njena logika, treba da budu jasno razjašnjeni sa društvenog gledišta. Teško je na apstraktan način formulisati kako to učiniti ili naučiti. Pokušaji u tom smislu nisu proizvoljni samo ako poseduju unutrašnju koherenciju i snagu da rasvetle pojedine elemente. Glavni zadaci sociologije muzike jesu društveno odgonetanje same muzike, a ostvarivanje tih zadataka se ne može proveravati na opipljiv pozitivistički način oslanjanjem na statističke podatke o muzičkoj potrošnji, ili na opisivanje muzičkih institucija, a da se ne rasvetli sama suština, to jest muzika. Razumevanje muzičkog jezika je uslov za plodotvornu sociologiju muzike, a to je znatno više nego ono čime raspolaže onaj koji isključivo primenjuje sociološke kategorije na muziku, a, isto tako, i znatno iznad onoga što pruža zvanično i ukapljeno muzičko obrazovanje na muzičkim akademijama ili akademskom nauka o muzici. Budućnost sociologije muzike zavisice uglavnom od usavršavanja i permanentne kritike samih metoda muzičke analize, od njenog odnosa prema duhovnoj sadržini, koja u umetnosti može da se izrazi samo tehničkim kategorijama.

U globalnom društvu, muzika samim svojim postojanjem vrši funkciju rasonode: to što zvanični muzički život pruža svojim potrošačima — na primer raspravljanje o tome da li gospodin „X” svira Beethovenov koncert u g-duru bolje od gospodina Y, ili nije li „podmlađen” glas tenora suviše iznuren — nema mnogo veze sa sadržinom i smislom muzike, ali doprinosi kulturnom zamagljivanju i usmerava interesovanje publike na duh degradiran na nivo kulturnog rekvizita, a to sprečava mnoge ljude da uopšte i naslute postojanje nečeg bitnijeg. Svođenje muzike na objekt industrije kulture i kulturnog časkanja, bio bi predmet dostojan sociologije muzike, ukoliko i ona sama ne bi bila u potpunosti potčinjena neutralizaciji. Ako nastojimo da se to spreči ponovnim uvođenjem muzike u život, kako se kaže, a da istovremeno ne razjasnimo zavisnost njene sudbine od procesa sveukupnog društva, onda više nego ikada pribegavamo ideologiji. Sve u svemu, muzika je verovatno za to posebno pogodna, jer njena nekonceptualnost u velikoj meri dozvoljava slušaocima da se u njenom društvu osećaju kao osećajna bića, da asociiraju ideje, da zamišljaju ono što

tog trenutka zažele. Muzika obezbeđuje funkciju ispunjavanja želja i zamene za prava zadovoljstva, a, nasuprot filmu, teško je objašnjiva pomoću činjenica. Polazeći od prepuštanja snovima i podsticanja na stanje koje isključuje unapred kritička i racionalna ponašanja, ova funkcija dovodi do kulta strasti, do onog ideološkog iracionalizma koji je još od XIX stolecā tesno povezan s represivnim i nasilničkim tendencijama društva. Muzika doprinosi „ideologiji nesvesnog”, često nasuprot svojoj formi i svom smislu. „Uteha za srca”, a, u stvari, nemoćna i varljiva, ona nas teši što je svet sve hladniji u svojoj racionalnosti, dok, s druge strane, ponekad opravdava — kao kod Vagnera — iskonsku iracionalnost.

Maks Veber, tvorac do sada najopsežnije i najambicioznije skice sociologije muzike, koja je sada objavljena kao dodatak novog izdanja *Ekonomije i društva* — istakao je da je kategorija racionalizacije u tome bila odlučujuća, i na taj način se suprotstavio vladajućem iracionalizmu u pogledu muzike, a, ipak, njegova veoma argumentovana teza nije mnogo izmenila buržoaski kult muzike. Nesumnjivo je da je istorija muzike istorija postupne racionalizacije sa etapama kao što je reforma Gvida d'Areca, pisanje nota po taktovima, pronalazak znakova za stalnu pratnju, najzad tendencija ka integralnoj muzičkoj konstrukciji, neodoljivoj od vremena Baha, i danas dovedenoj do krajnjih granica. Međutim, racionalizacija — neodvojiva od istorijskog procesa u kojem je muzika postala privilegija buržoazije — označava samo jedan od njenih društvenih vidova, kao i sama racionalnost, *Aufklärung* je samo jedan trenutak u istoriji društva uvek „prirodnog” i iracionalnog. U okviru opšte evolucije, u kojoj je učestvovala postepenom racionalnošću, muzika je ipak uvek bila jednovremeno i glas onoga što zaostaje na putu te racionalnosti, ili onoga što je tome žrtvovano. Ovo ne označava samo glavnu društvenu protivrečnost muzike, već takođe i tendenciju od koje je do danas živela muzička proizvodnja. Po elementima od kojih je sazdana, muzika je umetnost u kojoj se preracionalni mimetički impulsi neotudivo potvrđuju, a, u isto vreme, stapa se s elementima postepenog savladavanja prirode i materije. Otuda potiče ona transcencencija koja je stavlja iznad običnog industrijskog samoodržanja, koje je navelo Sopenhauera da je postavi na najviši stepen u hijerarhiji umetnosti kao neposrednu objektivizaciju Volje. Stoga ako postoji samo jedna jedina umetnost koja prevazilazi obično ponavljanje onoga što se dešava na svaki način — to je muzika. Ali, jednovremeno, ona samim tim postaje takođe pogodna za konstantno ponavljanje gluposti. U tom smislu je ona više

nego ideologija, i najbliža je ideološkoj štetnosti. Područje, posebno iracionalno, i zaštićeno u okviru racionalizovanog sveta, ona postaje nešto očigledno negativno, upravo onakva kako je današnja industrija kulture planira, proizvodi i racionalno njome upravlja. Krajnje sračunata iracionalnost njenog uticaja nastoji da ljude sputava, ismejava ustajanje protiv nadvladavanja klasifikatorskog koncepta — protest kojim muzika ovladava samo tamo gde se podvrgava disciplini racionalnosti, kao što su to činili svi veliki kompozitori počev od Monteverdija. Samo zahvaljujući takvoj racionalnosti ona može da je savlada.

Fenomenima kao što je iracionalnost muzike, kojom se društveno manipuliše, objašnjava se društveno mnogo opštija činjenica — nadmoćnost proizvodnje. Istraživanja sociologije muzike koja bi nastojala da izbegnu probleme i teškoće u analizi proizvodnje ostajući u području distribucije i potrošnje, samim tim se već kreću unutar tog tržišnog mehanizma, i sankcionišu prevagu robnog karaktera u muzici, što bi sociologija muzike trebalo temeljito da rasvetli. Empirijska istraživanja koja polaze od reakcije slušalaca, smatrajući ih za pouzdanu i besprekornu naučnu građu, pogrešna su zbog toga što ne shvataju te reakcije kao nešto što su one u suštini postale: funkcije proizvodnje. Sem toga, proizvodni proces, koji je organizovan i kojim se upravlja prema industrijskom uzoru, u međuvremenu je zamenio u opštem području slušane muzike ono što se podrazumevalo pod pojmom umetničke proizvodnje. Teškoće pri određivanju dometa društvenog delovanja muzike jedva da zaostaju za teškoćama na koje se nailazi u proučavanju njene imanentne društvene sadržine. Jer ono što se može odrediti jesu mišljenja lica koja se ispituju o muzici i o njihovom odnosu prema muzici. Ali, ta mišljenja, unapred formirana društvenim mehanizmima kao što je izbor onoga što se nudi slušaocima, ili propagandom, ne pružaju nikakvo saznanje u odnosu na postavljena pitanja. Ono što anketirana lica smatraju da izražava njihov odnos prema muzici, posebno način na koji to rečima iskazuju, ne obuhvata čak ni ono što se dešava subjektivno s individualnog ili psihosociološkog stanovišta. Kada, na primer, izjavljuju da u nekoj određenoj muzici posebno vole njenu melodiju ili ritam, njihove reči nisu proizvod jasne predstave o tome, a pojmove zamenjuju njihovom neodređenom konvencionalnom sadržinom: kad je u pitanju ritam, to će biti naizmjeničnost odsečnog tempa i vezanih tonova; a kada je u pitanju melodija, gornji glas koji se lako prepoznaje i koji je sačinjen od osmotaktovnih

muzičkih rečenica. U doživljavanju muzike, introspekcija je neobično teško izvodljiva za onoga koji nije ovladao specifičnom disciplinom muzike i koji, osim toga, nije posebno nadaren i nije naviknut na samoposmatranje. Međutim, isuviše jednostavne eksperimentalne metode, koje računaju na to da pomoću merenja i računanja izbegnu problematiku, ne vode mnogo dalje. To što se puls nekog slušaoca ubrzao, ili nešto tome slično, ostaje sasvim apstraktno kad je u pitanju specifičan odnos prema slušanoj muzici. Ako se na aparatima kao što je *Programm Analyzer* Franka Stentona — u okviru Istraživačkog projekta Radio-Prinstona — može pročitati koji odlomci nekog muzičkog komada izazivaju negativne ili pozitivne reakcije, onda iz toga treba zaključiti da je ovaj vid slušanja, jednovremeno rascepan i postvaren, da je ovakvo beleženje muzike zbir čulnih nadražaja, što bi pre svega zahtevalo ozbiljno ispitivanje. U ovako suviše jednostavnim planovima istraživanja ne može se obuhvatiti složenost reagovanja, čak i kada su u pitanju najjednostavniji muzički oblici; fetišizira se tačnost metode kojom se prikriva irelevantnost onoga što se iz toga može izvući. To nikako ne znači da zbog toga treba poricati svaku saznavnu vrednost laboratorijskim ispitivanjima u sociologiji muzike: u mnogom pogledu, ona su ispisana na telu svojih žrtava. Mogućno je da su ona korisna za kvantitativna vrednovanja društvenih ponašanja prema muzici, a ukoliko i jesu, to je samo onda kada ih sociološka analiza upoređuje sa smislom predmeta na koji se reaguje i ako procuava objektivne društvene uslove takvih posledica ponašanja.

Međutim, proizvodni koncept ne treba posmatrati niti kao nešto apsolutno, niti ga treba jednostavno identifikovati sa društvenom proizvodnjom dobara. Činjenica što se u muzici stvorila posebna proizvodna sfera i što se ona osamostalila u odnosu na reprodukciju i potrošnju, i sama je posledica jednog društvenog procesa, tj. procesa buržoaziranja. Ovaj proces je povezan sa kategorijama kao što su autonomija subjekta, s jedne strane, i autonomizacijom robe i njene vrednosti, s druge strane. Pre svega, muzička proizvodnja je bila odvojena od ostalih muzičkih procesa društvenom podelom rada, koja je jedina omogućavala ozbiljnu muziku u toku poslednjih 350 godina — a to je činjenica koja se upravo zanemaruje u naivnim društvenim razmatranjima koja žele da opovrgnu to osamostaljenje proizvodnje u prilog fetišiziranoj muzičkoj neposrednosti. Muzička proizvodnja nije „iskonska“, u smislu koji se može uporediti sa smislom proizvodnje

prehrambenih proizvoda za samoodržanje društva, već se ona rađa sporije. Ona je ipak istorijski dostigla primat koji današnja sociologija muzike ne može da poriče. Međutim, u proizvodnji, elementi kao što je autonomija potrebe izražavanja, i *a fortiori* objektivna logika cilja kojem služi kompozitor, treba da se razlikuju od zakona tržišne proizvodnje koji deluju tokom čitavog buržoaskog razdoblja i koji mogu skriveno da dostignu najuzvišenije estetske trenutke. Tenzija između ova dva reda fenomena spada u ono što je najbitnije u sferi muzičke proizvodnje. Oni ne samo da su bili oprečni, već su takođe uzajamno jedan drugom služili kao spona, u onoj meri u kojoj je — tokom dugih razdoblja — upravo autonomija stvaranja bila društveno poštovana u ime čistote umetnosti i prava na individualno izražavanje; čak je i muzička sloboda u odnosu na društvene ciljeve porasla zahvaljujući društvu. Danas, pak, kada čitava muzička kultura pokazuje tendenciju da pređe u ruke administracije, ova sloboda kao da nestaje; štaviše, razvoj same muzike teži da ustane protiv svoje sopstvene slobode. Pa, i individualizam „velikoburžoaske” muzike ne treba shvatati bukvalno.

Ne treba je shvatati prema obrascu privatnog poseda, kao da su je veliki kompozitori oblikovali po svojoj čudi, jedino prema svojoj psihološkoj prirodi. Kompozitorovo delo, kao delo svakog umetnika proizvođača, „pripada” *njemu* beskraino manje nego što to tvrdi danas ustaljeno mišljenje koje je ipak vezano za pojam Genija. Ukoliko je kompozitor više radio na obrađivanju svog muzičkog dela, utoliko se on više ponaša kao njegov izvršni organ koji se povinuje onom što sama stvar od njega zahteva. Načelo Hansa Saksa, izraženo u *Majstorima pevačima*, prema kojem sam kompozitor postavlja pravilo, a zatim ga sprovodi u delo, svedoči jednovremeno o nastanku čovekove svesnosti o takvom procesu i o društvenom „nominalizmu” savremenosti, koji nema više za uzor umetnički poredak koji je po suštini priznat. Ali čak i pravilo koje umetnik postavlja, samo je prividno. Ono, u stvari, odražava objektivno stanje materije i oblika koji su društveno posredovani. Proniknuti u njih je jedino mogućan put da se oni sa društvenog aspekta spoznaju. Subjektivnost kompozitora ne pridružuje se objektivnim uslovima i željama. Ona se proverava upravo u činjenici što on uzdiže ka toj objektivnosti svoj sopstveni impuls koji se svakako ne može zanemariti. Na taj način, on ne samo da je tesno vezan za objektivne društvene date proizvodnje, već je i njegov istinski doprinos — neka vrsta logičke sinteze lične prirode koja odražava ono što je najsubjektivnije u njemu — ipak je na kraju kra-

jeva društvene prirode. Sadržaj koji komponuje nije individualan već kolektivan. Svaka muzička tvorevina, čak i onda kad je njen stil u najvećoj meri individualan, ima neotuđivo kolektivnu sadržinu: izdvojeni zvuk već govori *Mi*.

Ova kolektivna sadržina, međutim, veoma retko pripada nekoj određenoj klasi ili grupi. Pokušaji da se muzika okuje u svoje socijalne attribute sadrže u sebi nešto dogmatsko. Ni poreklo, ni biografija nekog kompozitora, pa čak ni dejstvo muzike na neki posebni društveni sloj, sa sociološkog gledišta nemaju imperativni smisao. Socijalna potka Šopenove muzike je aristokratska — trebalo bi, uostalom, da se prikaže njena konkretna fizionomija — ali njena popularnost proističe upravo iz tog aristokratskog gesta. Građanina koji bi voleo da čuje sebe u njenoj melodičnoj seti, ona pretvara u neku vrstu Plemića. Muzika koja se danas izvodi je buržoaska; preburžoaska muzika se izvodi jedino iz istorijskog ubeđenja, a tvrđenje Ističnog bloka da sve što se tamo stvara odzvanja socijalizmom, opovrgavaju sami zvuci koji neprekidno podgrevaju postromantične i čisto sitnoburžoaske šablone, izbegavajući brižljivo sve što se u muzici udaljava od konformističkih potrošačkih potreba. A sama muzika, međutim, odražava stremljenja i protivrečnosti buržoaskog društva kao totaliteta. Ideja dinamičnog jedinstva, ideja celine u ozbiljnoj tradicionalnoj muzici, bila je u stvari ideja samog društva. Odras društvenog kretanja — dakle konačno procesa proizvodnje — neodvojivo je utkan u toj muzici sa utopijom o „savezu slobodnih i solidarnih ljudi”. Međutim, nerazrešiva protivrečnost između opšteg i posebnog, kada je u pitanju ozbiljna muzika, — a vrednost muzike se meri prema tome da li ona izražava tu protivrečnost uobličavajući je i, u isti mah, u krajnjoj liniji ispoljavajući je umesto da je prikriva pod spoljnim skladom, — u stvari je samo stvarni raskorak između posebnog interesa i čovečanstva. Muzika je iznad društva, jer omogućava ovoj protivrečnosti da se čuje, zahvaljujući svom sopstvenom uobličavanju, a, istovremeno, miri nepomirljivo, anticipirajući slike budućeg sklada. Ali, ukoliko se ona u njoj više gubi, utoliko se više — počev od sredine 19. stoleća, od *Tristana* — udaljava od sklada sa postojećim društvom. Ako se i sama po sebi pretvara u nešto poželjno i društveno korisno, što koristi ljudima, ona ih izdaje u odnosu na svoju sopstvenu istinu. Njen odnos prema upotrebnoj vrednosti je u potpunosti dialektičan, kao i odnos čitave današnje umetnosti.

Ako podleže sumnji da se muzičkoj proizvodnji mogu pripisati posebne tendencije i interesi na

društvenom planu, u tradicionalnoj muzici mogu se, međutim, nazreti specifična društvena obeležja. Stoga se teško može ostati gluv na — doduše nešto prejak — ton prostodušne buržoazije koji je prisutan kod Mendelsohnova, kao i na naglašen „velikoburžoaski“ aspekt kod Richarda Štrausa, na njegov intuicistički životni elan, koji nije sklon pedanteriji sistema fine muzičke logike i koji se javlja istovremeno s izvesnom grubošću osećanja koja su slična sa ekspanzionističkim težnjama nemačke industrijske krupne buržoazije. Oslobođanje od skučenosti i uskogrudosti praćeno je imperijalističkom surovošću. Međutim, ovakva fiziognomska zapažanja — a njihova vrednost daleko nadmašuje vrednost statističkih potvrđenih muzičkih podataka, sve u svemu — s mukom i teško mogu se usaglasiti, kako ranije tako i docnije, s utvrđenim naučnim pravilima. Upravo tu sociologija muzike treba da bude sposobna da se na imanentan način uključi u muzički proces i da suverenom sposobnošću napravi razliku između fenomena spoljnog sveta, čineći ga na taj način potpuno jasnim sa društvenog gledišta. Sagledavanje društvenog izraza umetničkog jezika formi nužan je element saznanja u sociologiji muzike. Ona treba da smatra osveštanim pravilom da su svi muzički oblici, svi elementi muzičkog jezika i muzičke materije i sami nekada bili sadržine, da svedoče o društvenom i da ih ponovo treba na osnovu posmatranja uključiti u društveno: čak i insistirajući na tome. Tako postupajući, ovo posmatranje se ne može ograničiti samo na društveno poreklo ovih elemenata, na njihovu vezu s pesmom i igrom, na primer, već će ono pre svega biti usmereno na tendencije koje su preobrazile te društveno-funkcionalne elemente u elemente kompozicije i razvile ih.

Ove tendencije su složene. One se, s jedne strane, odnose na skoro autonoman endogeni muzički razvoj, nešto kao što istorija filosofije predstavlja relativno zatvoreni skup problema. Ovaj vid sociologije muzike najviše se poklapa sa „istorijom ideja“, izuzev što pokazuje manje razumevanja za subjektivne namere kompozitora nego za tehničku objektivnost onoga na čemu se te namere zasnivaju. Kao i Lajbnicova monada, autonomna muzička evolucija predstavlja totalitet bez prozora, isključivo kao svoja sopstvena posledica. Stoga, ova vrsta integralne kompozicije, koja nastaje u skladu s primenom utvrđenih pravila zasnivanih na unutrašnjoj zakonitosti kompozicije, izražava integracione tendencije buržoaskog društva, jer su njene dominantne kategorije na latentan način identične sa dominantnim kategorijama bur-

žoaskog društva, s tim što se spoljni društveni uticaji ne mogu uvek postaviti kao postulati. Ali, s druge strane — i to je ono čime se sociologija muzike suprotstavlja čistoj istoriji ideja, — ovaj skup imanentnih muzičkih motivacija, iz kojih treba uvek isključivati društvene implikacije, ne nastaje ipak nezavisno od svega ostalog. Muzika se povinuje svojim sopstvenim zakonima — koji su na prikriven način i društveni — a ipak ne sasvim, jer nju društvena polja snaga i podstiču i zadržavaju. U toj meri, ona ne predstavlja razumljivo i neprekinuto jedinstvo, smisla, ne predstavlja *continuum*. Ugladni stil s početka 17. stoleća, koji je potisnuo Baha i ono vladanje muzičkom materijom koje je dostigao, ne treba objašnjavati na osnovu muzičke logike, već na osnovu potrošnje i potreba buržoaske publike. Inovacije Hektora Berliozu ne proističu iz problema kompozicije koje je postavio Betoven, već su u mnogo većoj meri određene novopronađenim postupcima u oblasti industrije, koji se javljaju van muzike, kao i shvatanjem tehnike koje je korenito izmenjeno u odnosu na klasičnu veštinu komponovanja. Kod Berliozu i kompozitora koji mu se priključuju na specifičan način — List, a docnije Rihard Štraus — dostignuća bečkog klasicizma su pomalo zaboravljena, isto onako kao što je Štraus zaboravio Bahove tekovine. Ovakvi prekidi su isto tako predmet sociologije muzike kao i tendencije ka kontinuitetu, a odnos ova dva elementa ne bi bio za sociologiju muzike manje zanimljiv predmet istraživanja. Opšte uzev, glavna i opšta društvena tendencija muzike bila bi prihvaćena upravo zahvaljujući ovakvim prekidima, dakle samim diskontinuitetom, a ne neposredno. Na taj način iščezava pravolinijsko prikazivanje muzičkog razvoja. U svakom slučaju, ono se može primeniti isključivo na stepen racionalnog vladanja materijom, a ne na muzički kvalitet dela, koji se, mada tesno povezan sa tim vladanjem, nikako ne stapa sa njim. Međutim, čak i vladanje materijom raste u obliku spirale i može se sagledati samo poznavanjem koje bi vodilo računa kako o onome što se gubi tako i onome što ostaje na tom putu. Prema ovakvom shvatanju, upravo antinomije i potrebne protivrečnosti su podsticaji za upoznavanje društva. Nesklad u tehničkim postupcima jednog kompozitora vrhunskog nivoa, kad je reč o formi, kao što je Rihard Vagner, svedoči o društveno nepostojećim preduslovima onoga o čemu je sanjao, s obzirom na to da umetničko delo sa gledišta kulture obuhvata, i prema tome, svedoči o lažnosti objektivne sadržine samih njegovih stvaralačkih ostvarenja: iz njih se može dokučiti njegova ideološka priroda.

Svođenje ozbiljne i vrhunske muzike na društvo isto toliko podleže sumnji kao i svaka istina; nasuprot tome, pošto svaki neuspeh, koji ne proističe isključivo iz toga što umetnik nema talenta, ali koji postaje razumljiv zbog toga što se dogodio, ukazuje na prisutnost nekog društvenog elementa. Isto tako je i s talentom — sociologija muzike ne treba i dalje da ga smatra datom, nečim što se samo po sebi razume. Epohe i društvene strukture podstiču u određenom pravcu talente koji su im duhovno bliski, pa makar to bilo i sa kritičkog gledišta. Savremeni pokušaji da se izvrši integracija muzike u kojima se išlo do krajnjih granica i koje prati senka postvarivanja, ne proizlaze samo iz muzičke građe i metoda usavršenih u Šenbergovoj Bečkoj školi, već se u isto vreme prilagodavaju institucionalizovanom svetu koji i nesvesno reprodukuju, i koji prevazilaze samim tim što na njega ukazuju. Moć društvene istine današnje muzike sastoji se u tome što njena sadržina, neodvojiva od njenog imanentnog sklopa, dovodi u sukob sa društvom u kojem se rađa i živi: ona i sama postaje „kritička”, bez obzira na stupanj posredništva. Ponekad, kao na primer u eposi koja se obično naziva epohom uspona buržoazije, to je bilo moguće a da ipak društvena komunikacija zbog toga nije bila prekinuta. *Deveta simfonija* je mogla da nagovesti ujedinjavanje onoga što je moda grubo razdvojila, a da ipak nađe svoju publiku. Međutim, nesumnjivo da postoji neposredna veza između društvene izolacije muzike i ozbiljnosti njene društveno objektivne sadržine, a da očigledno izolacija kao takva — u kojoj se muzika može naći suočena s apsurdnim — nije odgovorna za tu društvenu sadržinu.

Muzika se može tumačiti sa sociološkog gledišta utoliko adekvatnije ukoliko je njena vrednost veća. Tumačenje postaje problematično kada je u pitanju jednostavna, nazadna i bezvredna muzika. Teže je dokučiti šta motiviše publiku da daje veću prednost određenom šlageru, nego, na primer, napraviti razlike u društvenim vrednostima primanja pojedinih Beethovenovih dela. Dok institucionalne istraživačke metode, razvijene naročito u vezi s *Radio Research*, kao što su one koje se primenjuju u Sjedinjenim Američkim Državama na laku muziku, uspevaju tačno da je odgonetnu na osnovu analize tržišta, kao ono što se nameće putem monopola, ova banalnija muzika ostaje sve do danas najzagonetnija po svom postojanju i svojim društvenim posledicama. Ovde se javlja pitanje koje je postavio bečki teoretičar Ervin Rac: zbog čega muzika može da bude banalna? Kao i: kakav je upravo estetski i društveni smisao banalnosti? Da bi se na

to odgovorilo, treba rešiti i suprotno pitanje: kako se muzika može uzdići iznad delovanja suštine kojoj, ipak, duguje mogućnost svog sopstvenog postojanja? Podela na dve muzike — danas institucionalizovana i definisana zvaničnim kategorijama kao što je kategorija zabavne muzike — ozbiljnu i laku, u kategorije koje su kruto i nepomirljivo oprečne, zahteva u svojim različitim fazama društveno tumačenje. Ona odgovara onom rascepu koji traje još od antičkog doba između uzvišene i vulgarne umetnosti, koji samo svedoči o neuspehu čitave kulture u društvu, sve do naših dana. Najzad, industrija kulture namerava da potčini čitavu muziku. Čak i muzika koja je drukčija, može u ekonomskom, a samim tim i u društvenom smislu, da postoji samo zahvaljujući zaštiti industrije kulture, kojoj se suprotstavlja — što je jedna od najočiglednijih protivrečnosti društvenog položaja muzike. Samim tim što je centralizovana statistika uzima u obzir, muzika višeg stupnja je svedena na nivo tehnike, zahvaljujući, na primer, tehnički usavršenim postupcima džez-muzike, koji se donekle mogu upoređivati sa napadno surovim elementima u savremenom filmu. Ali istovremeno, vladajuća administracija je svela muziku na onaj stupanj tržišne proizvodnje koji se skriva iza volje potrošača, koja se, manipulirana i uopštavana poklapa sa tendencijama onih koji su na vlasti. Muzika kao deo organizovanog slobodnog vremena povinuje se onom što predstavlja negaciju samog njenog smisla: takva je njena budućnost sa gledišta sociologije. Njena unutrašnja protivrečnost opovrgava integraciju proizvodnje, reprodukcije i potrošnje, koja se priprema. Jedinstvo današnje muzičke kulture, kao deo industrije kulture, savršeno je samootuđene. Ova industrija do te mere sve manje i manje toleriše ono što ne nosi njen pečat, da se čak više i ne trudi da proдре u svest potrošača. A ono što se na taj način postiže, samo je prividno izmirenje. Ono što bi trebalo da bude nadohvat ruke, „svest o bitnoj nužnosti“, postaje beskrajno daleko. Ali ono što je od čoveka najudaljenije — ono što manipulirane ljudima silom nameće i u čemu nema ničeg ljudskog — upija se u čovekovo telo i dušu kao nešto što mu je sudbinski blisko.

(„Musique en jeu”, 1972, 7, str. 5—16)

(S francuskog prevela
VERA NAUMOV-TOMIĆ)