

СОЦИОЛОШКО ЧИТАЊЕ ПОПУЛАРНОГ

ПРИКАЗ КЊИГЕ: НИКОЛА БОЖИЛОВИЋ,
ОГЛЕДИ О ПОПУЛАРНОМ, ФИЛОЗОФСКИ
ФАКУЛТЕТ У НИШУ, НИШ, 2016.

Књига коју представљамо састоји се од седам поглавља и то: 1. Приступ проблему: значења популарног; 2. Глобализација културе и нови идентитетски обрасци; 3. Естетика популарног; 4. Комуникација популарног; 5. Публика популарног: Од Ека до Фиска; 6. Урбане поткултуре и музичке преференције: Тедибоји и рокери; 7. Антиномије југословенског рокенрола шездесетих. Поред тога, књига садржи библиографију сачињену од референтне литературе на дату тему и регистар имена.

У првој глави аутор пише о многобројним значењима *популарне културе*, а започиње насловом „Народно и масовно”. На самом почетку скреће се пажња на понекад не свим јасан однос између народне и масовне културе. У вези са тим, већ у уводним реченицама аутор износи став Антоњине Клосковске да се народна култура супротставља конформизму масовне културе, наговештавајући да између ових двеју култура нема додирних тачака. Ипак, Божиловић тек започиње своју полемику. Ову тезу потврђује и Сајмон Фрит, сматрајући да народна култура настаје спонтано, а у њеном креирању учествује цела заједница. Стваралац и реципијент културних дела су нераздвојиви. Проблем око стварања демаркационих линија између разних видова културе усложњава се етно-антрополошким истраживањима која народну културу не виде као јединствену, већ су склони да говоре о народној, фолклорној, сеоској култури. Упркос бројним разликама, аутор *Огледа о популарном* потврђује да се масовна култура добрим делом наслања на народну, из које црпи највећи број садржаја за сопствену продукцију. Он, поред општих налаза наглашава да су настанак и развој

популарне културе изнедрили дистинкцију између национално засноване популарне културе коју репрезентује, рецимо, француска шансона и интернационалних облика те културе, каква је, на пример, рок музика.

Унутар исте главе, у поглављу посвећеном кодовима популарне културе, Божиловић уочава да је у случају народне културе, културни код сталан, док, с друге стране, популарна култура има нестабилан и променљив систем значења. Њене значењске поруке карактеришу флуидност и вишесмисленост. Говорећи о социо-економским детерминантама културе савременог друштва, аутор запажа изванредан број фактора који су утицали на масовну и популарну културу. Међу најзначајније чиниоце аутор издваја нове технологије, ширење писмености и савремени начин живота. Овај тип културе је скоро у потпуности заснован на производњи масовних медија, тј. садржаја који су њиховим посредством пласирани.

У поглављу „Популарно контра доминантног”, Божиловић истиче могућност диференцирања савремене културе и то чини на примеру гледишта Џона Фиска, чија оригиналност, наводи се, лежи у строгом раздвајању масовне и популарне културе. Публику масовне културе чини маса лишена могућности отпора чија је основна карактеристика пасивно прихватање садржаја и конзумеристички облици понашања. Социолошки гледано, припадници ове масе нису свесни свог класног положаја, а то је један од фактора њихове обесправљености и беспомоћности. С друге стране, публика популарног је далеко више социјално освешћена, има критички став према садржајима масовне културе, а једно од главних изражајних средстава је пародија, нарочито пародирање конвенционалног, што такође служи ограђивању од идеолошких утицаја. Према Божиловићу, нема јединственог погледа на популарну културу. Аутор наглашава да се ствар усложњава са појавом савременог постмодерног дискурса који на популарну културу гледа као на једну од могућих интерпретација света, а не као на готов и нарочито не владајући образац мишљења и понашања. Популарна култура, по Божиловићу, није унифицирани феномен. Подручје популарне културе је подручје са мноштвом значења, а аутор овом књигом настоји да да допринос разумевању тих значења.

Друга глава, *Глобализација културе и нови идентитетски обрасци*, пред читаоца поставља „ширу слику” у којој је средишња фигура популарна култура. Аутор најпре подвлачи да је у савременом свету, у коме доминира идеологија неолиберализма уз економску доминацију мултинационалних

компанија, традиционална култура изгубила стари углед. При том се позива на ауторе који су дали значајне доприносе разумевању ове области. Социолог културе Франко Крепси као последицу ових процеса види „обликовање света као глобалне целине” а Роланд Робертсон тврди да је реч „о општем светском процесу који тежи афирмисању универзалних вредности, као заједничког садржаоца шире светске заједнице”. Занимљиво је запажање Ардуна Ападураја који наглашава да је унутар напетости које постоје између процеса културне хомогенизације и хетерогенизације одувек постојао „страх малих држава да ће бити апсорбоване од већих“. Код многих народа, тврди он, страх од САД је данас веома изражен, међутим, следи упозорење да је код народа Иријана у Новој Гвинеји (област Индонезија) страх од индонезијације далеко већи него страх од американизације. Испоставља се да се не ради толико о страху од најдоминантнијих сила у светским размерама, него од моћних суседа, народа који су у територијалном и културно блиском додиру. Кључни проблем тиче се чињенице да глобализација тежи конституисању безличних стандарда и на тај начин води урушавању постојећих идентитета који су просторно, социјално-психолошки и културолошки ограничени. Речју, нико не може да припада „целини света”.

Поглавље разматраног дела о глобализацији културе даље разрађује односе идентитета и глобализације и њима инхерентне процесе. У њему аутор говори о томе да се глобализација одвија у свим сферама друштва и на свим нивоима. За разлику од општег процеса глобализације, он говори о *културној глобализацији* коју карактеришу мултиетничност и мултикултуралност заснованој на „прихватању, легитимисању и легализовању различитих модела културе од којих ниједан неће бити доминантан” (стр. 24). У глобализацији културе разлике се уважавају, али се оне не намећу као најважније. Ово питање, се тако разрешава појмом *културе света*, којим се означава коегзистенција различитих производа разноликих култура у оквиру једне глобалне културе.

У уводу главе под називом *Естетика популарног* аутор говори о нарочитом значају уметности као социјалне и естетске категорије. Као засебна сфера духа она је јединствена. Међутим, као естетичка категорија „она је многострука и разнолика” (стр. 37). Како је данас готово немогуће створити целовиту дефиницију уметности, Хауард Бекер и Викторија Д. Александер наглашавају истицање важности социолошког аспекта. Према Бекеру *контекст* уметничког стварања бива готово најважнији аспект, док Александерова тврди да *садржаје* уметности одређује *друштво*. Њу стварају људи

организовани у уметничке светове. Како је питање уметности готово нераздвојиво од питања укуса, Божиловић, узимајући у обзир бројне друштвене и културне процесе савременог друштва, тврди да они битно утичу на типове укуса. Познату трочлану поделу модерног укуса на традиционалистички, конформистички и авангардистички, Божиловић доводи у питање и тиме своје становиште ближи Дорфлесовом ставу о „осцилирању укуса”. Следствено томе, он сматра да укус није предестиниран. У условима савременог друштва и све више уједначених образовних нивоа, различити слојеви публике могу бити заинтересовани за иста уметничка дела, као што и представници различитих типова укуса могу „искарати” из свог базичног „рецепцијског хабитуса” и ући у сферу других типова укуса прихватајући уметничка дела ван свог „референтног” домаћаја.

У наукама о култури и уметности дуго је доминирало елитистичко схватање према коме истакнута уметничка дела могу стварати и разумети само појединци изузетних интелектуалних и уметничких способности и да само дела класичне уметности могу произвести осећај узвишености. Божиловић се противи овом ставу сматрајући да и дела популарне културе једнако снажно могу произвести осећај узвишености и одушевљења.

Када расправља о односу масовне и популарне културе, он уз опрез поручује да су танке нити које раздвајају ова два вида савремене културе. Познато је да је масовна култура синоним за комерцијализацију, клишеизацију и типизацију својих производа условљен напретком техничких средстава. Међутим, аутор упозорава да „уметничка вредност неког дела не зависи од природе техничких средстава којима се уметник служи, већ једино од начина на који их он употребљава” (стр. 40).

Упућивањем на порекло речи од којих је створен појам популарна култура, аутор омогућава читаоцу да узме у обзир симболичко значење појма и у том кључу реконструише раније формирано мишљење о овом типу културе као синониму за комерцијално и масовно прихваћено. Он тако подсећа да појам популаран долази од енглеске речи *pop* – ономатопеје пуцња, која се метафорички доводи у везу са уметничким „шок приступом”, а изражава протест и слична емотивна стања ствараоца и реципијента популарне уметности.

Унутар овог поглавља аутор износи суптилне опсервације у пољу теорије рецепције, нарочито у подручју филмске рецепције, које (опсервације) разоткривају низ социо-

културних околности у савременом друштву и њихов утицај на формирање укуса публике нашег доба. Ова разматрања не полазе од претпоставке о априорној уметничкој инфериорности публике популарног, већ о низу друштвених детерминанти које су допринеле тој инфериорности, међу којима је можда најважнија навикнутост публике на одређени тип медијских садржаја.

У одељку ове главе „Уметничко као популарно и *vice versa*”, најпре се износе међусобно опречна гледишта о процеси-ма популаризације каноничних уметничких дела, међу којима аутор издваја она која ове процесе виде као друштвено штетна јер снижавају достигнуте културне и уметничке стандарде (њих заступа Арнолд Хаузер) и, с друге стране, она гледишта која у томе виде израз демократизације уметности иза којих стоји Валтер Бењамин. У овом делу кључно питање је у којој мери друштвени слојеви партиципирају у рецепцији елитне уметности. Аутор запажа да су писци XIX века рачунали на узак круг својих образованих читалаца, али да се са појавом развијеног тржишта та ситуација битно мења, што не мора неизоставно имати негативне последице по квалитет уметничких дела. На крају, мењају се само облици приступа стварању и рецепцији уметности; уметничка и друга дела људског духа су данас присутна на Интернету, читав систем културне индустрије заснован је на продукцији различитих уметничких форми, што сада, за разлику од ситуације из ранијих епоха, шири опсег уметничке публике, а тиме и могућност да већи број људи дође у додир са делима уметничких дела високог квалитета.

Разматрањем естетике популарног у поглављу „Пролегомена за једну естетику популарног” аутор догиче саму срж популарног са свим његовим контроверзама за чији се репрезент узима рок музика. Представљена као атрибут популарног и као могућност стварно уметничког стваралаштва, рок музика изражава парадоксе не само популарне културе којој припада већ и контрадикције света у коме живимо. Биће рок музике, опште узев, јесте једноставност израза. Управо због ове своје особине неки теоретичари посежу за оцењивањем рока као тривијалног. Међутим, Божиловић спада у ред оних аутора који сматрају да је управо изражена једноставност рок стваралаштва и рецепције публике виђена као манифестација уметничке искрености и заснивања посебног типа рокерске аутентичности. Тако Ендру Честер тврди да међу рок критичарима преовлађују они који се више баве текстуалним садржајима музичких композиција и њихових импликација, него музичким изразом. Божиловић упозорава да је рок музика неодвојиви део друштвеног света, што

се објективним стицајем околности – налази усред друштва као социјална и музичка појава, али и субјективно, као „култура високог чела” која тежи интелигентном промишљању социо-културних и идеолошко-политичких оквира друштва, превасходно упућених на проблеме омладинске популације.

Наредна глава *Комуникација популарног* скреће пажњу на проблематичност позитивистичких приступа у теорији културе, који инсистирањем на квантитативном изражавању културних особености заклањају дубинске карактеристике и процесе, те специфичности људског духа из којих и настаје култура. Оно што аутора занима није то како ствар стоји са разним бројчаним односима по одређеним културним и другим обележјима, већ се занима за саму бит популарне културе. До краја XVIII века елитна и популарна култура представљале су два потпуно различита друштвена света. Од XIX века долази до промена у корист популарне културе, да бисмо данас могли говорити о премоћи популарне културе у односу на друге културне облике, тј. о „вирусу” популарног али у позитивном смислу, јер се она обраћа свима, „укида демаркациону линију између уметника и публике, премешта уметност из галерија на улицу, извлачи је из замрачених дворана на светлост свакодневног живота” (стр. 59). Поред симбиозе елитног и популарног, наглашава се да дела популарне културе нису херметична, што је била карактеристика класичних дела.

Настанак потрошачког друштва везује се за другу половину XX века, међутим, овај појам се не може у потпуности поистоветити са појмом популарне културе. Стога, аутор говори о модерном друштву које у себи садржи елементе и једног и другог његовог варијетета, а његов основни израз је спектакл. С обзиром на ту чињеницу коју предочавају многи теоретичари, попут Ерика Хобсбаума, да у савременом друштву постоји доминација слике над текстом, спектакл као изразити чинилац постаје њена логична последица. Друштво спектакла је антиципирао још Ги Дебор крајем шездесетих, тврдећи да су слике и потрошња основне карактеристике модерног капитализма, те да на тај начин главна производна делатност савременог капитализма јесте производња призора.

У поглављу „Звезде као комуникатори” аутор се наслања на ова Деборова запажања, а описује производњу звезда популарне културе као комерцијални подухват. Ипак, по Божиловићу, *стар систем* осим своје комерцијалне има и комуникативну функцију. Овај систем обликује звезде према идеализованој слици коју је створила публика или коју би могла створити на основу искустава са претходним

сличним подухватима. Кључна реч у стар систему је имиџ – представа о звезди везаној за особине које она реално поседује, а којима се придружује и низ идеализованих представа „по укусу” публике.

Пети део ове занимљиве студије, који носи наслов *Публика популарног: од Ека до Фиска*, започиње важним упозорењем проишлом из социолошког поимања уметности: за социологију, дело без публике јесте само анонимно остварење које није пронашло своје комуникаторе, па је стога, оно социолошки ирелевантно. Ово упућује на огроман значај публике у естетској комуникацији, чему на различите начине, вели Божиловић, сведоче Умберто Еко и Џон Фиск. Еко, иако признаје аутономију уметничког стварања, подвлачи и нарочит значај публике. Баш због тога дело се мора посматрати као „отворено”. Божиловић то резимира на следећи начин: „Такво дело тражи од реципијента да га компонује према властитим формативним склоностима, било да је реч о апстрактном сликарству, новој музици, савременом роману или филму” (стр. 81). Фиск је, такође, али искључиво у области тумачења популарне културе, у публици рок музике видео могућност активне рецепције, која је способна да понуђеној стваралачкој форми придода сопствена значења и на тај начин, управо путем рецепције учествује у довршавању стваралачког чина. Због превеликог веровања у активну улогу публике и њену креативну моћ, критичари га оптужују за тзв. естетски популизам.

Наредна глава која носи назив *Урбане поткултуре: тедибоји и рокери*, наглашава већ помало заборављени значај чикашке социологије за истраживање околности формирања супкултурних идентитета. Осим тога, за разумевање популарне музике неопходно је и разумевање контекста у коме она настаје, јер се у битном кључни аспекти временских периода могу разумети из „ишчитавања” дијалога између музике и доба у коме је она настала. Млади су изражавали отпор према одраслима и њиховој ратној и корпоративној политици, док су старији веровали да млади угрожавају до тада створене вредности на којима је све почивало. Говорили су „различитим” језицима и имали супротстављене вредносне системе. Божиловићева студија случаја о тедибојима и рокерима читаоцу доноси сагледавање музичких поткултура 60-их година, њихове стриктно музичке особености које постају посебно важне, чак парадигматичне за бројне поткултуре које ће се појавити у годинама које долазе. Кључни парадокс идентитета тедибоја тиче се супротности између њиховог аристократског или, ако хоћемо, квази-аристократског стила одевања и насилништва које се углавном групно

испољавало као последица недостатка индивидуалности њихових припадника. Анализа поткултуре рокера узима у обзир пре свега бајкере као експоненцијалну силу овог типа поткултуре, сагледавајући до танчина све њене особености.

Последња глава (нека врста апендикса у књизи): *Антиномије југословенског рокенрола шездесетих*, започиње важном констатацијом која подвлачи да је за теоријско испитивање рокенрола неопходно поћи од тога да је рок најпре музичка представа и музички догађај. Међутим, у ширем контексту он се испољава као поливалентан. Управо о томе, на примеру југословенског рокенрола, говори део књиге који приказујемо истичући неке, по аутору, важне аспекте. Основна разлика између западног и источно-европског рокенрола тиче се његовог настанка. Рокенрол је у западном свету настајао у предграђима међу полуобразованим младим светом. У Источној Европи (претежно у бившој Југославији) рок настаје као „увозни производ” са Запада у највећим градовима међу образованим младим људима. Због свог стила одевања и изгледа током 60-их, рокери су често означавани као „чупавци”, „падавичари”. Међутим у социолошком контексту они представљају, а без икакве жеље за политичким ангажманом, групацију која се супротставља владајућем поретку ствари, рушећи споро али сигурно уврежене предрасуде и градећи нову културу. Заокрет ка самоуправљању, несврстаности и продубљивању економских, политичких и културних веза са земљама Запада био је један од важних момената у ублажавању става власти према рокенролу као култури младих. Једно од кључних својстава идеолошког концепта рокенрола је космополитизам, што се донекле уклапало у интернационализам прокламован социјалистичком доктрином, али је рокенрол и мимо овог аспекта као своје важно начело истицао друштвену и културну једнакост људи. Аутор, као што смо већ рекли, недвосмислено тврди да је једна од главних одлика рок музике у Југославији током 60-их година XX века – аполитичност, па ипак због могућности различитог интерпретирања смисла добар део група био је принуђен да мења свој назив. Основна противречност рокенрола у Југославији изражена је у околностима његовог настанка с обзиром на социјално порекло његових носилаца, а затим и спремности друштвеног окружења за прихватањем начина живота рокера на нашим просторима.

Књига *Огледи о популарном* Николе Божиловића представља свеобухватну студију о популарној култури, узроцима њеног појављивања, развоју и димензијама њеног испољавања. Може се приметити да аутор у широк спектар манифестација популарне културе убраја и појам потрошачке

културе, међутим оријентишући се превасходно на филм и музику, он је готово занемарио потрошачку културу, не само као неизоставан саставни део популарне културе, већ и као један од доминантних облика животних стилова у савременом друштву. Расправа о глобализацији и идентитету морала је уважити још нека гледишта теорије глобализације, било она „мекша” попут Алена Турена, Мануела Кастелса и Дејвида Хелда, било оне „критичке” опсервације Имануела Волерстина, Џорџа Рицера или Пјера Бурдијеа. На тај начин би се одређене форме популарне културе у свету у коме она данас постоји показале читаоцу у једном новом светлу – као изразито критичка опозиција неким од процеса глобализације, не негирајући тиме оне приступе које је сам аутор у свом елаборату узео у обзир.

Књигу у целости одликује теоријска прецизност, како у формулисању основних проблема које тежи да разреши, тако и код навођења раскошне секундарне грађе, полемичких тонова у оквиру којих се недвосмислено и јасно уочавају аутентични судови аутора. Књигу одликује занимљив стил писања приступачан широј публици, а аутор се, као што смо од њега и навикли у претходним студијама, спретно користи духовитим запажањима што никако не умањује интелектуалну озбиљност дела, већ напротив, даје му одређену животност и могућност сагледавања проблема (популарне културе) из угла једне од њених властитих карактеристика. Он се залаже за једно објективно и уравнотежено гледиште о популарној култури, према коме култура (уопште) припада свима, а популарна култура као њен савремени израз инсистира управо на овој универзалности, рушивши својим деловањем све баријере које су елитистичка становишта изградила и утемељила као једино истинита.